REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 3. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907.

Hierzu eine Beilage von der Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig.

Soeben erschien:

DIE GRIECHISCHEN MÜNZEN DER SAMMLUNG WARREN

BESCHRIEBEN VON

KURT REGLING.

VIII und 264 Seiten Quart mit 37 Lichtdrucktafeln. Preis M. 40.—

Die Münzsammlung des Herrn E. P. WARREN ist im Laufe weniger Jahre zusammengebracht worden; die Grundlage bildete die 1902 von ihm erworbene Sammlung GREENWELL (1016 von den 1769 Stück), eine Sammlung, die durch viele Einzelpublikationen ihres früheren Besitzers in der numismatischen Welt einen weiten Ruf genießt; dazu traten Ankäufe aus den klassischen Ländern selbst und auf den großen westeuropäischen, namentlich Londoner Auktionen. Die so gebildete Sammlung wurde dann 1904, der von Anfang an bestehenden Absicht des Besitzers entsprechend, größtenteils in das Boston museum of fine arts (1316 Stück) überführt, während nur etwa 200 in Herrn WARRENS Händen verblieben, der Rest, etwa 250 Stück, anderweitig veräußert wurde.

Vorher indessen wurde, um die wissenschaftliche Bedeutung der Sammlung als eines Ganzen zu retten und die in ihr enthaltenen zahlreichen Nova der wissenschaftlichen Verwertung zugänglich zu machen, die ganze Sammlung von Herrn Dr. KURT REGLING, Direktorialassistenten am Kgl. Münzkabinett zu Berlin, katalogisiert.

Der Katalog umfaßt 1769 griechische Münzen, die sämtlich der vorrömischen Periode, größtenteils aber dem 5. und 4. Jahrhundert, also den besten Epochen der selbständigen griechischen Münzglyptik, angehören. Besonders reich vertreten ist neben Großgriechenland, wo vor allem Tarent und Metapont hervorragen, die Insel Sizilien (243 Stück), deren Münzen ja von jeher als die besten Leistungen auf diesem Kunstgebiete anerkannt sind; voran steht Syracus, u. a. mit 12 der berühmten Dekadrachmen und einer die Entwicklung des Kopftypus aufs reichste illustrierenden Reihe von Tetradrachmen, viele darunter mit Künstlernamen bezeichnet. Auch Thrazien, namentlich die so mannigfaltige Typenabwechslung zeigenden Münzen von Abdera, Mazedonien, Thessalien sind vortrefflich vertreten; Didrachmen von Locris, Phocis (drei Amphiktionenstücke), Theben, Elis, Pheneus und Stymphalus, nicht zu vergessen eine erlesene Reihe athenischer Tetradrachmen der beiden ersten Stilarten, reihen sich dem ebenbürtig an. In Kleinasien nehmen den Vorrang ein die Silberstateren von Cyzicus und eine herrliche Reihe von Clazomenae, ferner schöne Einzelstücke von Tenedus, Rhodus und der cilicischen Städte, während die Hauptzierde, eine Folge von 18 Lampsacener Goldstateren, überhaupt nur von der Reihe im cabinet des médailles zu Paris übertroffen wird. Cyrene und Carthago bilden einen würdigen Abschluß. Auch aus den nicht einzeln aufgeführten Gebieten sind überall vorzügliche, durch Erhaltung und Stil ausgezeichnete Proben vorhanden. Den wertvollsten Bestand der Sammlung bildet aber die an den Schluß gestellte Reihe des Elektrongeldes (Nr. 1417—1769), die von GREENWELL besonders gepflegt, später noch weiter ausgebaut wurde. Cyzicus ist hier mit 173 Münzen, davon 114 Stateren, vertreten, Lesbos mit 69, Phocaea mit 42 Hekten, die übrigen 68 Stück, davon 12 Stateren, entstammen zumeist unbestimmten Prägeorten.

Diese Elektronsammlung ist einzig in ihrer Art, und namentlich hinsichtlich der cyzicenischen Prägung können selbst die drei großen Kabinette Berlin, London und Paris weder an Zahl noch an Bedeutung sich mit dieser Sammlung messen.

Auf die Herstellung der 37 Münztafeln, auf welchen etwa 1030 Münzen, größtenteils beiderseitig, abgebildet sind, ist die größte Sorgfalt verwandt worden, indem die ihnen zugrunde liegenden Abdrücke von dem für die Vorzüglichkeit seiner Arbeit bestens bekannten Herrn A. P. READY, Electrotypist am British Museum, die Lichtdrucktafeln selbst von der renommierten Firma Autotype Compagnie, London, hergestellt wurden.

VERLAG VON GEORG REIMER BERLIN W. 35.

Zu Dürers Aufenthalt in Basel.

Von **Hans Koegler.**

(Mit 4 Textabbildungen.)

Der Frage, ob der junge Dürer mit dem sogenannten Meister der Bergmannschen Offizin identisch sei, dem Weisbach in seiner 1896 erschienenen Schrift im wesentlichen alle diejenigen Arbeiten zuschrieb, die Burckhardt für den jungen Dürer in Anspruch genommen hatte, dieser Frage will ich hier nur von einer äußerlichen Seite nahe treten. Bekanntlich stützt Weisbach seine Ablehnung der Autorschaft Dürers neben einiger minder schwer wiegender Stilkritik mit dem gewichtigen Umstand, daß sich Werke des in Frage stehenden Meisters noch bis 1499, also fünf Jahre über die mögliche Grenze von Dürers Aufenthalt hinaus, in Basel nachweisen lassen. Das war natürlich eine Feststellung, die das Urteil anderer Forscher (z. B. Kautzsch), denen vielleicht Zeit und Gelegenheit zu eingehender Nachprüfung mangelte, einigermaßen beeinflussen konnte, zumal Weisbach (S. 39 bis 44) ein entscheidendes Gewicht darauf legte, übrigens noch nach Jahren auf dieses sein erstes Wort zurückkam. (Sitzungsbericht V, 1904 der Berl. Kunstgesch. Ges.)

Weisbach führt im ganzen zehn Holzschnitte des sogenannten Bergmannmeisters an, die nach 1494 in Basel erschienen sind, und von denen er sich Mühe gibt zu beweisen, daß sie erst ungefähr in den Erscheinungszeiten entstanden seien; man muß sie in drei Gruppen scheiden, nämlich a) fünf Ergänzungen zu einer Folge kleiner Einzelheiliger und biblischer Szenen, von denen wenigstens zwei, Madonna und Verkündigung, schon bestimmt 1494[1]) erschienen waren, und zwar Nr. 1: die hl. Katharina von 1496, Nr. 2: der hl. Hieronymus von 1496, Nr. 3, 4, 5: die Anbetung der Könige, das Gebet Davids, die Begegnung der drei Toten und Lebenden, aus dem Diurnale von 1499. — Ferner Gruppe b) vier Ergänzungen zum Narrenschiff, nämlich: Nr. 6, 7, 8, die drei Illustrationen auf fol. m IIII + 2, fol. o IIII + 1, fol. q IIII + 2 der Ausgabe von 1495, und Nr. 9: die Illustration auf fol. m III. der von Locher

Abb. 1. Margareta.

Abb. 2. Magdalena.

Abb. 3. Laurentius.

Abb. 4. Martin.

bearbeiteten lateinischen Ausgabe vom Jahre 1497.*) — Zuletzt c) der kniende Sebastian Brant, Titelholzschnitt der Varia carmina von 1498.

Weisbach selbst hatte der Tätigkeit seines Bergmannmeisters während der Jahre 1492 bis 1494 zugewiesen: 71 Illustrationen zum Narrenschiff, 45 zum Ritter vom Turn, einige der kleinen Heiligen und von den unedierten Basler Holzstöcken eine noch beträchtlichere Anzahl, wie Burckhardt dem jungen Dürer; rechnet man aber nur die kleinere Auswahl hinzu, so umfaßt das Werk seines Meisters aus diesen zwei Jahren rund 160 Blätter. Nun sollte man glauben, daß derselbe Künstler, der in so kurzer Zeit diese Summe von Leistungen nur so hinschüttete, in weiteren fünf Jahren, wo die Buchdruck-Industrie ungestört weiterblühte, nur zehn Blätter gezeichnet habe, wovon sogar neun nur Ergänzungen alter Zyklen sind. Wäre ein derart plötzliches Versagen der Produktion schon an und für sich ganz unwahrscheinlich, so muß überhaupt der ganze Beweisversuch mit nachträglich noch auftauchenden Resten größerer Illustrationszyklen jedem nicht sehr erfahren erscheinen, der mit den Verhältnissen der alten Bücherillustration vertraut ist, denn das Hängenbleiben eines oder des andern Stockes gehört zu den so alltäglichen Erscheinungen, daß es um jedes weitere Wort hierüber schade ist. Aber Weisbach nahm diese paar Tröpfchen, die vom reichen Regen noch nachfielen, nicht nur für eine weitere Tätigkeit, er sah sogar bei der Folge der kleinen Heiligen in der Anbetung von 1499 einen gewissen Fortschritt; dieses Urteil verdiente mit einer gewissen Ironie behandelt zu werden, denn der betende David, der nach ihm auch von 1499 sein muß, ist sichtlich eins der schwächsten Blätter der ganzen Folge. Weisbach kannte aber gar nicht die ganze Folge und vielleicht kennen wir sie auch jetzt noch nicht vollständig.

Im Jahre 1515 gab Furter in Basel, der überhaupt eine Anzahl Bergmannscher Holzstöcke[2]) übernommen hatte, einen Hortulus animae heraus, in welchem aus der besagten Reihe von kleinen Heiligen neben der seit 1496 bekannten Katharina und drei geringeren Illustrationen aus Brants Heiligengedichten (1494?), zwei neue Einzelheilige, Dorothea und Margareta, vorkommen, die in Stil und Format unzweifelhaft zu unserer Folge gehören. (Abb. 1.) Im Jahre 1518 folgte dann Lamparter in Basel mit einem zweiten Hortulus animae, in welchem aus der gleichen Heiligenfolge die seit 1494 bekannte Verkündigung wieder vorkommt, dazu aber fünf neue Heilige, Magdalena, Christophorus, Lau-

*) Diese Angabe ist ungenau, denn die Lochersche Übersetzung wurde bei Bergmann im Jahre 1497 zweimal gedruckt, Kal. Mart. und August, die erstere mit 6 neuen Holzschnitten, die letztere mit zweien. Gemeint ist die Illustration der ersteren, wo ein Narr mit Beutel in der Hand vor zwei Männern kniet.

rentius, Martin, Nicolaus, die ebenfalls in Stil und Format unzweifelhaft zu der gleichen Folge gehören. (Abb. 2, 3, 4.) Gegenüber diesem Funde bliebe nun nichts übrig, als die Tätigkeit des Bergmannmeisters ad absurdum bis zum Jahr 1515, beziehungsweise 1518, auszudehnen oder die Entstehung der sieben neuen Stöcke wenigstens auch späteren Jahren als 1494 zuzuweisen, wozu diesmal ja jeder äußere Schein von Berechtigung mangelt. Anderseits wird durch die Vermehrung des Vergleichsmaterials jeder Versuch einer Stilscheidung innerhalb der Folge ganz unmöglich,3) dieselbe ist gleichzeitig entstanden und war demnach, da mindestens zwei Stöcke schon bestimmt 1494 erschienen waren, in diesem Jahre schon fertig.

Die Vermehrung wirft nun auch ein Licht auf die beabsichtigte Verwendung der Schnitte, es ist so gut wie gewiß, daß Bergmann sich der hervorragenden Kraft, die er in den Jahren 1492 bis 1494 zur Verfügung hatte, zur Erstellung eines illustrierten Gebetbuches, eines Hortulus animae, bedienen wollte, worauf schon das Format der Schnitte weist. Ob etwa die Heiligengedichte Brants den befreundeten Verleger auf diese Idee brachten, oder ob die Gedichte umgekehrt nur zu einem Teil des schon fertigen Materials bestellt wurden, wage ich nicht zu entscheiden. Die Vermutung wäre auch möglich, daß Brants Gedichte gleichmäßig wie die Heiligenbilder nur Fragmente eines größer angelegten Planes wären, eben zur Herausgabe eines Werkes wie die später üblichen Hortuli sind. Es wäre das wahrscheinlich der erste derartige Versuch in deutsch sprechenden Ländern gewesen; bekanntlich stand Brant gleich den Editionen der Straßburger Hortuli mit Rat und Tat bei. Jedenfalls blieb der damalige Plan halbfertig liegen und der Verleger suchte in der Folge bei jeder halbwegs passenden Gelegenheit das schon fertige Material zu verwerten, bis erst nach vielen Jahren Nachfolger bei den ersten wirklich zustande gekommenen Basler Hortulusausgaben die noch erhältlichen Stöcke ihrer ursprünglichen Bestimmung zuführten. Suchen wir Vermutungen, warum die Ausgabe nicht wirklich erfolgte, so gibt es meines Erachtens keine einfachere, als daß der Künstler mitten aus der Arbeit heraus Basel verließ; das vereinzelte Erscheinen der Fragmente, das Weisbach gegen Dürers Autorschaft benützte, wird so betrachtet ein guter Grund für das direkte Gegenteil. Von Szenen, wie sie in den späteren Hortulis offiziell sind, besaß Bergmann aber schon die »Maria in der Sonne«, wie es in den Texten allgemein heißt, die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Könige, Christus als Schmerzensmann, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes*)

*) Über den Anteil von geringerer Hand siehe Anmerkung 1.

(hier durch Maria und Christus neben dem Kreuz vertreten), ferner die wegen des damit verbundenen Ablasses ganz unerläßliche Messe Gregors, dann den betenden David als Einleitung der Bußpsalmen und die Begegnung der Toten und Lebenden als Einleitung der Sterbegebete, welche Szene sonst öfters durch ein Totengerippe ersetzt wird, das mit einem Pfeil, dem »Stachel des Todes«, nach einem Menschen sticht. Von den sonst offiziellen Szenen fehlen noch: der Beter mit seinem Schutzengel, die versammelten Nothelfer, die Ohrenbeichte uud der Weltenrichter, daneben noch eine beträchtliche Anzahl Einzelheiliger, von denen aber doch eine ansehnliche Reihe auch fertig war, nämlich: Hieronimus, Christophorus, Sebastian, Laurentius, Nicolaus, Martin, Onofrius, Ivo, (Bruno?), ferner Katharina, Magdalena, Margareta, Dorothea, (Chrischona?).

Ich wende mich nun zu den vier Narrenschiff-Illustrationen, die der sogenannte Meister der Bergmannschen Offizin noch 1495 und 1497 geschaffen haben soll.

Die zweite Bergmannsche Ausgabe scheint einem so gründlichen Kenner wie Zarncke (Narrenschiff p. 293) sofort auf die erste gefolgt zu sein, man dürfe annehmen bereits im Anfang 1495. In ihr fehlt von den Holzschnitten der Editio princeps nur einer, wo der Narr einem vornehm aussehenden Manne die Hand auf die Schulter legt, und der dort bei Kapitel 95 »Von verfurung am fyrtag« fälschlich verwendet war. Zu zwei anderen Kapiteln, 9 und 69, sind in der zweiten Ausgabe Varianten verwendet, die uns hier, weil von geringerer Hand geschaffen, nicht weiter interessieren. Außer diesen Abweichungen ist die zweite Ausgabe um drei Illustrationen vermehrt, die allerdings den Stil des trefflichen Narrenschiff-Illustrators verraten. Weisbach sagt hier wörtlich, die Ausgabe »von 1495, welche Brant mit einigen Zusätzen versah, enthält drei neue Holzschnitte, in denen wir auf den ersten Blick« die Hand des bekannten Meisters wiedererkennen. Die Bemerkung: »welche Brant mit einigen Zusätzen versah« ist von bedenklicher Unschuldigkeit, weil sie beim Leser die Vorstellung anregt, als ob die neue Ausgabe in einer gewissen Parallele an Text und Bildern vermehrt worden sei. Tatsächlich hat aber von den zwei neu hinzugekommenen Kapiteln 110a: »Von disches unzucht« und 110b: »Von fasnacht narren«, das eine, weil es sich inhaltlich gut machen ließ, die Wiederholung des Gelages von Kapitel 16 als Bild bekommen, das andere Kapitel 110b ist dagegen ohne Illustration geblieben, wohlzubemerken, das einzige Kapitel im ganzen Narrenschiff, das ohne Bild geblieben ist. Dieser Umstand allein empfiehlt schon wieder das Gegenteil von Weisbachs Behauptung, nämlich daß der Illustrator nicht mehr zur Verfügung war. Seine drei Illustrationen aber, die in der Ausgabe von 1495 zuerst ans Licht kamen,

gehören, wie man an charakteristischen Einzelheiten nachweisen kann, bereits zu drei alten Kapiteln, die in der Erstausgabe mit der Wiederholung dreier nicht dazu passender Stöcke hatten Vorlieb nehmen müssen. Warum die drei Stöcke liegen blieben, können wir freilich nicht sagen, es wäre aber auch ganz gut denkbar, daß der Künstler schon vor Beendigung der ganzen Arbeit Basel verlassen hatte und die Reste von auswärts, nehmen wir an von Straßburg, lieferte, wobei drei für die an Fastnacht 1494 erfolgte Drucklegung zu spät kamen, so daß Brant die entsprechenden drei Kapitel zunächst mit den gar nicht dafür passenden Wiederholungen anderer Bilder versehen mußte und erst bei der rasch nachfolgenden zweiten Ausgabe den Mangel ausgleichen konnte. Wer aber annimmt, daß die drei Stöcke erst für die zweite Ausgabe bestellt wurden, und daraus eine längere Tätigkeit des Künstlers in Basel beweist, der muß gleichzeitig annehmen, daß Brant in der Erstausgabe diese drei Kapitel absichtlich ohne eigene dazu passende Bilder gelassen habe, und das ist das widersinnige an dieser Annahme. Außerdem kann man den wichtigen Umstand nachweisen, daß von den neun Bildern, die in der ersten Ausgabe doppelt benützt wurden, sechs zu beiden Kapiteln passen, während zwei, nämlich gerade zu Kapitel 73 und 83, nicht passen und Wiederholungen aus Not sind, auch sofort in der zweiten Ausgabe mit ihren charakteristischen Bildern ausgestattet wurden, während die anderen Wiederholungen blieben. Es ist ganz selbstverständlich, daß Brant die passenden Bilder von vornherein vorgesehen hatte und nicht einige Kapitel zuerst absichtlich mit falschen Bildern versah. (Über die neun wiederholten Bilder siehe Anmerkung 4.)

Es bedarf nur noch einiger Worte, um zu zeigen, daß die drei erst 1495 verspätet veröffentlichten Bilder wirklich zu den drei alten Kapiteln 73, 83 und 95 gehören müssen, bei welchen sie in der zweiten Ausgabe wirklich stehen. — Kapitel 73, früher mit dem Bild von Kapitel 27 fälschlich versehen, handelt »Von geystlich werden«, von einem Studierenden und von jungen Männern mit Narrenschellen ist nicht die Rede, wohl aber davon, daß Leute sich der Seelsorge annehmen, denen man kaum ein Vieh anvertrauen würde (Vers 20) und die davon so viel verstehen wie Müllers Esel; dazu also das Bild des Narren, der zwei seiner Pflege anvertraute Esel führt, den Striegel hat er noch in der Hand. — Kapitel 83, früher mit dem nicht eigens dazu passenden Bild von Kapitel 3 versehen, handelt davon, daß man für Geld sich alles erlauben dürfe, der Arme muß in den Sack (Vers 29). Dazu paßt natürlich das Bild, wo zwei Narren einen Menschen in den Sack stecken. — Kapitel 95 handelt von der Verführung am Feiertag und beginnt gleich: »Das synt burger zu Affenbergk / Die all jr sachen, und jr werck /

Sparen alleyn uff gbannen tagen / Die müssen uff den affen wagen / Dem eynen, muß man roß beschlagen /« — — — Dazu als Bild eine mit Affen angefüllte Kutsche und ein Narr, der sich bemüht, ein verlorenes Rad wieder anzuschlagen. Dafür war in der ersten Ausgabe das Bild, wo ein Narr einen vorübergehenden Herrn leicht bei der Schulter anhält, das in der zweiten Ausgabe ganz wegfiel und erst 1497 in der dritten Ausgabe seinen richtigen Platz zu Kapitel 105, »Hyndernys des guten« fand.

Für den vierten sogenannt neuen Holzschnitt des Bergmannmeisters, ein Narr mit Beutel vor zwei Männern kniend, der erst 1497 auftaucht und dort bei Kapitel 83, von Verachtung der Armut, steht, habe ich die Stelle, für die er eigentlich entworfen sein mag, nicht finden können vermutlich ist er als nicht ganz passend schon bei der Erstausgabe unbenützt geblieben. Der kniende Sebastian Brant von 1498 ist aber gar nicht von der Hand des sogenannten Bergmannmeisters.[5]) Es bleibt also von dem behaupteten Weiterschaffen des Meisters in Basel als tatsächlicher Rest übrig, daß sich 1497 in der dritten Narrenschiffausgabe ein anscheinend echter Holzschnitt vorfindet, von dem man nicht haarscharf nachweisen kann, daß er schon für die Erstausgabe gemacht worden sei, es ist durchaus keiner der besten, bekundet auch keinen stilistischen Fortschritt. Wer daraufhin noch erklären will, daß jener große und reiche Künstler noch über 1494 hinaus in Basel tätig war, und daß er schon deshalb nicht Dürer sein könne, der möge das immer tun.

Anmerkungen.

[1]) Bibliographie. Die Folge der kleinen Einzelheiligen ist 0,042/0,046 breit und 0,0725/0,0765 hoch; in ihr sind Nr. 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13 nicht vom Bergmannmeister. Es erschienen: 1 und 2, Maria in der Sonne, Verkündigung, in Wimphelings de conceptu et triplici Mariae virginis gloriosissimae candore, Basel bei Bergmann von Olpe 1494, 4° (Proctor 7771, Exemplar Basel). — 3. Christus und Maria in Halbfiguren, 4. Maria im Rosenkranz, 5. Christi Geburt, 6. Christi Haupt mit Dornen (0,053 breit, 0,062 hoch), 7. Messe Gregors, 8. Sebastian, 9. Onofrius, 10. Valentin, 11. Ivo (sowie 1 und 2) in: In Laudem gloriose virginis Marie multorumque sanctorum varii generis carmina Sebastiani Brant, bei Bergmann ohne Jahr, 4°, wahrscheinlich 1494 (Hain 3733). Beide Exemplare der Basler Bibliothek schließen mit der Precatio ad divum Laurentium, die Züricher Kantonsbibliothek besitzt aber unter der Signatur IV S. 126 eine ebenfalls bei Bergmann ohne Jahr gedruckte Ausgabe, die um Signat. F bis FV. vermehrt ist und Gedichte über das Leben Brunos und über das »Sepulchrum beate Christiane (St. Crischona) prope Basileam« samt entsprechenden Holzschnitten, 12. Bruno in Halbfigur und 13. die Überführung der Heiligen, enthält. — 14. Die hl. Katharina kommt in Lochers: »Ad lectorem Epigramma de diva Katherina, Bergmann 1496, 4°, vor (Pr. 7773, Ex. Bas.). — 15. Der hl. Hieronymus in Lochers Theologica emphasis sive Dialogus super eminentia quatuor doctor. eccelesie Gregorii: Hieronimi: Augustini: Ambrosii, bei Bergmann ebenfalls 1496, 4° (Pr. 7774, Ex. Bas.). — 16. 17. 18. Davids

Gebet, Anbetung der Könige, Begegnung der Toten und Lebenden (sowie 7.) im Diurnale secundum chorum ecclesie Basiliensis, bei Bergmann 1499, 8° (Pr. 7784, Ex. Karlsruhe). — 19. 20. Dorothea und Margareta (sowie 3, 4, 14) im Hortulus animae, deutsch, Basel bei Michael Furter, August 1515, 8° (Weller Rep. 898, Ex. Freiburg i. B., Einsiedeln, beide etwas defekt). — 21. 22. 23. 24. 25. Christophorus, Laurentius, Martin, Nicolaus, Magdalena (sowie 2 und 10), im Hortulus animae, Tütsch, Basel bei Nicolaus Lamparter im Weinmond 1518, 8° (Weller, Rep. Suppl. I. 1116, Ex. Tübingen).

2) Furter hat den weitaus größten Teil aller Holzschnitte, die bei ihm verwendet wurden, für sich eigens entwerfen lassen und nur wenig Stöcke aus anderen Basler Offizinen übernommen:

Von Ysenhut (Amerbach??) 1507 ein Alphabet (entstanden 1486).

Von Keßler 1504 eine Illustration (1492) und s. a. ein Alphabet (1492).

Von Froben 1499 ein Titelblatt (1493).

Von Petri 1511 eine Illustration (1509) und ein Alphabet 1514 (1512).

Von Jac. v. Pfortzheim s. a. ein Alphabet (1511).

Von Bergmann v. Olpe 1513 die Illustrationen zum Ritter vom Turn, die wohl ursprünglich Bergmannscher Besitz waren (1493), die in Anmerkung 1 schon genannten Einzelheiligen, außerdem noch den Sebastian 1506? (1494), das kleine Doppelbildchen der anbetenden Könige und des zusammensinkenden Sebastian 1513? (1498), ferner eine beschränkte Anzahl von Leisten aus dem Narrenschiff, meist fragmentarisch, 1509, 1514, 1515.

Lamparter der überhaupt nur einen geringeren Bestand von Holzstöcken besaß, hatte übernommen:

Von Petri 1521 ein Alphabet (1516).

Von Furter 1518 einige kleine Heiligenbildchen (1505?).

Von Bergmann direkt alle Illustrationen des Narrenschiffs mit Ausnahme von 1, 11, 32, 69, 73, 105, 115, 116, 118, und die vorher (Anmerkung 1) schon genannten Heiligen, teilweise indirekt über Furter.

3) Die völlige Übereinstimmung des Stils zeigen folgende Einzelvergleiche: Maria in der Sonne von 1494 mit Magdalena und Hieronymus; die Verkündigung von 1494 mit Christophorus, den drei Königen und dem Nicolaus; Margareta und Dorothea mit dem Endchrist des Narrenschiffes (Kap. 103) und mit der Verkündigung aus dem Ritter vom Turn (35); Laurentius mit Narrenschiff Kap. 82 oder 93, von burschem uffgang, wucher und furkouff. Mit vollständiger Sicherheit läßt sich der hl. Martin auf gleiche Entstehungszeit wie die Narrenschiff-Illustrationen festlegen, man vergleiche das Gesicht des Heiligen mit Narrenschiff Kap. 41. (Nit achten uff all red), Kap. 48 vorderes Schiff der Narrenflotte, Kap. 16 (von füllen und prassen) der Mann vorn rechts; man vergleiche außerdem das Pferd des Narrenwagens auf dem Titelblatt. Anderseits ist die Übereinstimmung zwischen den Blättern des hl. Martin und der Toten und Lebenden deutlich genug. Abbildungen der Heiligenfolge bei Weisbach, bei Burckhardt, Dürers Aufenthalt, und Kunstchronik 1893 Nr. 11 und im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, 1907. Für die Narrenschiff-Illustrationen genügen die Reproduktionen der von Simrock besorgten Neuausgabe, Berlin 1872. Neuausgabe der Bilder zum Ritter vom Turn, R. Kautzsch, Straßburg bei Heitz 1903.

4) Zweimal verwendet wurden in der ersten Ausgabe des Narrenschiffes folgende neun Bilder:

Von Kap. 3 »Von gytikeit« zu diesem Kapitel (Vers 23, 24) entworfen, nicht gerade unpassend bei Kap. 83, »Von verachtung armut« wiederverwendet, aber lange nicht so charakteristisch wie das richtige Bild der zweiten Ausgabe.

Kap. 8. »Nit volgen gutem ratt« zu Vers 6 gemacht, aber genau so gut zu Kap. 84, »Von beharren jn gutem« Vers 1, 2 passend, die Wiederholung bleibt auch in den späteren Originalausgaben.

Kap. 16. »Von fullen und prassen«, mit Recht wiederholt bei Kap. 110a der zweiten Ausgabe, Wiederholung bleibt.

Kap. 18. »Von dienst zweyer herren«, zu diesem Kapitel Vers 8 gemacht, bei Kapitel 74 »Von unnutzem jagen« passend wiederholt, bleibt auch.

Kap. 22. »Die ler der wisheit«, zu diesem Kapitel (Überschrift, Vers 1 bis 4 und 25/30) gezeichnet, bei Kap. 112 nicht unpassend wiederholt, bleibt auch.

Kap. 27. »Von unnutzem studieren«, zur Überschrift, Vers 1 und 2 und 10ff. gemacht; bei Kapitel 73 »Von geystlich werden« nicht passend wiederholt, in der zweiten Ausgabe durch das Originalbild ersetzt.

Kap. 37. »Von gluckes fall«, zu Vers 1 bis 10 dieses Kapitels entworfen, bei Kap. 56 »Von end des gewalttes« passend wiederholt (Vers 40 bis 43), bleibt auch.

Kap. 42. »Von spott vogelen«, zur Überschrift, Vers 11, 12 und 34 dieses Kapitels entworfen, bei Kap. 105 »Hyndernys des gutten« mit Unrecht wiederholt, blieb auch in der zweiten Ausgabe an der falschen Stelle und wurde erst in der dritten durch das richtige Bild verdrängt, das seinerseits in der Erstausgabe bei Kapitel 95 »Von verfurung am fyrtag« fälschlich stand. Als dann die zweite Ausgabe das für Kapitel 95 gehörige Bild mit der Affenkutsche an seinen richtigen Platz rückte, wurde nicht erkannt, daß der dadurch frei werdende Holzschnitt eigentlich zu Kapitel 105 gehört, so wurde er ganz ausgeschieden und erst in der dritten Ausgabe richtig eingereiht.

Kap. 35. »Von luchtlich zyrnen«, paßt zu der Überschrift und Vers 31 von Kap. 64 »Von bosen wibern« genau so gut, so daß man annehmen darf, das Bild sei schon mit Rücksicht auf beide Kapitel gezeichnet worden. Die Wiederholung bleibt auch in den folgenden Ausgaben.

5) Der Zeichner des Sebastian Brant (Abb. bei Weisbach) ist aus der Basler Lokalschule erwachsen, kam aber vielfach in Berührung mit der Kunst des sogenannten Meisters der Bergmannschen Offizin, so daß er sich davon manches, besonders in der Zeichnung der Landschaft, aneignete; er ist auch durchaus nicht gering zu achten. Der Holzschnitt des knienden Brant ist wohl seine beste Leistung jener Jahre, gleichwohl der Unterschied von dem führenden Meister leicht zu erkennen. Wenn hier Beispiele seiner Tätigkeit genannt werden, so kommt es noch nicht einmal so sehr darauf an, ob das wirklich alles von seiner Hand ist, die Hauptsache bleibt, das Vorhandensein seines Stils an Beispielen des Basler Holzschnittes während einer Reihe von Jahren zu belegen: 1493 Titel von Frobens Decretum Gratiani (Pr. 7757). — 1494 einige der geringeren Heiligen (siehe Anmerkung 1); einige Narrenschiff-Illustrationen, z. B. zu Kap. 18 und 30, beachtenswert die Landschaft und Bäumchen im Vordergrund — 1495 Illustrationen aus Furters Quadragesimale, z. B. der in die Ferne ziehende Sohn (Pr. 7728) — 1497 eine Ergänzung zum Narrenschiff (März. Pr. 7776.): altes Weib mit Spinnrocken. — 1498 die Illustrationen zu Brants Carmina, der kniende Brant, der galloppierende Türk, der Narr im Leiterwagen — 1499 (?) Predigender Mönch, im Moralissimus Cato Furters (Pr. 7745, Weller Rep. 219, Exemplar Dresden). Leider mußten wegen Raummangels die Abbildungen der genannten Beispiele wegbleiben, es soll aber nicht versäumt werden, sie in einer vorbereiteten ausführlichen Geschichte des Basler Holzschnittes zu bringen.

Basel, März 1907.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung.

Von Dr. **Curt Sachs.**

(Fortsetzung.)

Eine zweite Tischform kommt ausschließlich am Anfang des 11. Jahrhunderts vor, die via Byzanz aus Rom überkommene Sigmagestalt. Zuerst auf dem Gold-Antependium des Aachener Münsters, das aus dem antiken Stützpolster mißverständlicherweise einen erhöhten Rand gemacht hat, wie wir ihn z. B. in Göttingen oder Berlin fanden, dann in dem Bamberger Sakramentar Ed. V. 4 und in dem Maihinger Benedictionale. Aber die Linksstellung Jesu hat man doch nur in A. beibehalten; B. und M. zeigen ihn hinten in der Mitte, was bei B. durch die dargestellte Einsetzung motiviert ist, bei M. durch die feierliche Gesamtstimmung, die Christus durch den Akt des Segnens erweckt.

War die Sigmaform nur das Produkt eines vorübergehenden byzantinischen Einflusses, so war doch das gleiche Säkulum bestimmt, noch eine zweite Form des Tisches einzuführen, der ein längeres Leben beschieden war. Schon im Anfang des Jahrhunderts bringt das Hildesheimer Bernward-Evangeliar einen halblangen viereckigen Tisch, und in der zweiten Hälfte repräsentiert der Salzburger Codex a VI 55 den gleichen Typus für den Süden. Der Tragaltar im Stifte Melk inauguriert dann die ganz lange Form des Tisches, der natürlich ohne Tuch nicht wohl denkbar ist, wenn man 26 Beine vermeiden will, und dieses wieder nicht ohne starke Falten, wenn der Künstler eine tödliche weiße Horizontale umgehen wollte. Die Langform des Tisches ist also lediglich ein Typus, der mit Notwendigkeit aus der Gestalt des Bildträgers hervorgeht; die deutschen Künstler haben nie viel für sie übrig gehabt und sind ihr eigentlich immer aus dem Wege gegangen, wenn die Umstände sie nicht erheischten; ganz im Gegenteil zu ihren italienischen Kollegen, welche sie der Klarheit der Hauptrichtungslinien wegen, die sie ermöglicht besonders schätzten.

Christus sitzt nur selten an der linken Seite: im Bernhard- und im Prager Evangeliar; sonst stets in der Mitte hinten: in Salzburg, Melk

und auf einer Miniatur, die früher in der Sammlung Weigel war und dann in den Besitz von Karl W. Hiersemann in Leipzig überging, in dessen Katalog »Illuminierte Manuskripte« 1898 S. 18 sie beschrieben wird.

Im 12. Jahrhundert gelangt der viereckige Tisch zur Alleinherrschaft, und zwar meistens in der langen Form, wenn es der Bildträger erfordert: auf dem Tremessener Kelch, dem Hildesheimer Bernhardskelch, dem Siegburger Reliquienschrein des h. Andreas, dem Brüsseler Evangeliar, dem Wysehrader Codex und dem Relief von St. Germain-des-Près zu Paris (Abb. Guhl & Caspar, Denkm. d. Kunst, Stuttgart 1848). Christus sitzt immer in der Mitte zwischen den Aposteln.

Im allgemeinen folgt das 13. Jahrhundert seinem Vorgänger; indessen findet doch gegen den Schluß hin eine Wiederaufnahme des runden Tisches statt, wie sie um 1200 nur vorübergehend gebracht wurde; z. B. im Hamburger Psalterium (die Tischplatte ist in gleiche, als Steinmosaik behandelte Quadranten geteilt); die Gewölbemalerei in St. Maria Lyskirchen zu Köln bringt sie bereits. In diesem Falle ist auch die Gruppierung, durch den Gewölbezwickel bedingt, ungewöhnlich. Von den 11 treuen Jüngern sitzen nur 3 am Tisch, die übrigen abseits; Christus selbst erhebt sich, um auf Judas, der am Boden hockt, zuzuschreiten.

Während das 14. Jahrhundert den viereckigen Tisch vorzieht, verwendet das nächste alle Formen nebeneinander[12]) und zeigt eine gewisse Originalität nur in der Gruppierung, freilich auch erst am Ende, als bereits Mittelalter und Neuzeit einander bekämpften. Der noch gotische Altar in St. Arsacius zu Ilmmünster (Bayern) setzt die Jünger an die rechte und die hintere Seite des viereckigen Tisches. Auf dem Glasgemälde der Soester Wiesenkirche sind nur 7 Jünger an der Hinterseite des langen schmalen Tisches placiert, während je 2 an die Schmalseite kommen, eine Anordnung, die an italienischen Einfluß zum mindesten denken läßt. Komplizierter ist die Komposition in einem Holzschnitt-

---

[12]) Auf die Autorität Emile Mâles hin müssen wir hier eine Beobachtung wiedergeben, die sich leider unserer Nachprüfung entzieht. Der französische Kunstgelehrte stellt fest, daß Jean Michel, der Verfasser eines Passionsspieles, dessen Handschrift die Bibliothèque nationale bewahrt, ausdrücklich den rechteckigen Tisch vorschreibt und den Platz eines jeden Apostels durch eine beigegebene Skizze angibt; danach sitzt Christus hinten mit 4 Jüngern, gegenüber Judas und Philipp und an den Schmalseiten je 3 Apostel. Diese Anordnung bringt Dirk Bouts bereits 20 Jahre vorher in seinem Löwener Abendmahlsbild von 1468. Daraus zieht nun Mâle den Schluß, daß die Disposition nicht von Michel herrühre, sondern einer älteren Tradition entspreche. Das ist sicher richtig; indessen ist diese Tradition doch nur eine von vielen, und man wird nicht folgern dürfen, daß auch die deutschen Spiele dem gleichen Schema gefolgt seien; sonst würde eine allgemeine Bevorzugung des Rechteck-Tisches in der bildenden Kunst Zeugnis davon ablegen. Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1904, p. 290.

buch, das die »Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi« enthält (o. O. u. J. fol. Hain 214b). Obgleich das betreffende Blatt nicht den Moment der Verratsankündigung, sondern den der Fußwaschung zum Gegenstand hat, so läßt es sich doch formengeschichtlich in den Abendmahlskreis einbeziehen. Der Tisch erscheint hier umgekehrt, mit der Schmalseite nach vorn, so daß er sich in das Bild hineinerstreckt; die Jünger sitzen an drei Seiten um ihn herum unter Freilassung der Vorderseite. Ebenso, wenn schon die Einsetzung des Abendmahls gemeint ist, sei hier die Darstellung f. 9 der Biblia pauperum a IX 15 im Salzburger Petersstift vom Anfange des Jahrhunderts (bei Schreiber nach 1425) erwähnt, die Christus hinter dem Tisch stehend gibt und neben ihm zu beiden Seiten je zwei Apostel. Endlich ist das Schrotblatt des Kölner Horologium devotionis (bei Johannes Landen. Hain 2994) ein Spezimen für eine teilweise zweireihige Anordnung: an der Rückseite des Tisches sitzen einige Apostel hinter den andern.

Das Reformationsjahrhundert beschert uns gleich im Beginn einen neuen Typus. Holbein bricht in seinem ersten Abendmahl den Tisch rechtwinklig um, so daß der vordere Arm senkrecht zur Bildebene, der hintere parallel zu ihr steht; man kennt diese Anordnung von Fra Angelicos Fresko in S. Marco her, doch hieße es zu weit gehen, wenn man hier einen Zusammenhang konstruieren wollte. Ein zweiter neuer Typus ist der polygonale Tisch, den man nur sehr selten findet. Als Beispiele seien genannt das Renaissance-Holzrelief im Hause des Freiherrn von Fürstenberg zu Dahlhausen in Westfalen und das Altarbild von St. Marien zu Flensburg (ca. 1600). Auffallenderweise findet man den schmalen langen Tisch in jener Zeit, die soviel Italienisches gesehen und angenommen hat, seltener. Selbst Dürer bringt ihn nur einmal, in seinem letzten Holzschnitt-Abendmahl von 1523, dann auch Martin Schaffner in seinem von Leonardo abhängigen Staffelbild des Ulmer Münster-Hochaltars (1521). Der Grund, warum wir fast überall den viereckigen Breittisch und den Rundtisch (der seit den Tagen des Mittelalters sehr an Durchmesser zugenommen hat) finden, ist wohl in dem Umstand zu suchen, daß diese beiden Arten eine interessantere Gruppierung der 13 Personen, eine Fülle von Kombinationen und Überschneidungen gestatten, die der Langtisch nicht erlaubt. Dann aber wird man auch an das Vorbild der Passionsspiele denken müssen. Ausnahmsweise finden wir einmal Christus an der linken Schmalseite des Tisches, wie er dem an der Vorderseite sitzenden Judas den Bissen in den Mund steckt: auf dem Cranach-Altar in Schneeberg (Sachsen).[13])

[13]) Abb. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmale des Königreichs Sachsen VIII, Beil. VII. — Eine plastische Wiederholung des Bildes be-

Die folgenden Jahrhunderte wissen nichts hinzuzufügen. Im allgemeinen kann man eine Bevorzugung des großen Tisches feststellen. Bei der Einsetzung dagegen wird er im 19. Jahrhundert oft sehr klein und sekundär, wie beispielsweise in der Bilderbibel Schnorrs v. Carolsfeld, oder er lebt höchstens als bescheidene Altarmensa weiter, wie auf dem mittelmäßigen Bilde des Franz Neuhauser d. J. in Mühlbach (Siebenbürgen).

Ob wohl über die Reihenfolge der Apostel eine Übereinkunft bestanden hat?

Leider wird im Schauspiel die Tischordnung nur selten festgesetzt. Im Donaueschinger Passionsspiel:

»... und sitzt Judas zeunderst an tisch, Johannes uff der rechten sitten des Salvators und Petrus uff der lingken ...«

Im Augsburger Spiel aus St. Ulrich und Afra:

Der Wirt Architriclinus empfacht den herren sprechend:

»Herr maister, bis mir willkommen!
dein botschaft hab ich vernommen
Vnd berait das mal mit witzen.
herr, du wollest nider sitzen,
Symon petrus auch da her bey,
iohannes an der seyten sey!
Sitz auch her, du andre,
dar bey her bartholome,
Philipp vnd auch iacob der clain!
den großen iacob ich auch main!
Sitz her, matthee vnd symon,
matthias mitsampt thoman!
Judas, setz dich auch hie her,
das die zal erfuellet wer!«

Es drängt sich der Argwohn auf, daß hier ein Fehler vorliegt. Matthias ist erst nach Judas' Ausscheiden an seiner Stelle zum Apostel gewählt worden (Apostelgeschichte 1,26). Dem Gleichklang nach hat man statt seines Namens den des Matthäus in den Vers zu setzen; an dessen Stelle hat im Vers vorher der gänzlich fehlende Thaddäus zu stehen. Die Ordnung, wie sie sich uns hier darbietet, scheint keine vereinzelte zu sein; vielmehr möchte man an eine allgemeine maßgebende Tradition denken. Zwei mit aller gebührender Zurückhaltung vorgelegte Parallelen aus der italienischen Malerei sprechen dafür.

---

findet sich in der Kirche zu Netzschkau (Sachsen), vermutlich von der Hand Johann Heinrich Böhms d. Ä., 1659. Abb. ebenda, Heft IX, Beil. VII.

1. Das Fresko in S. Onofrio zu Florenz: In der Mitte Christus, flankiert von Petrus und Johannes; es folgen rechts und links Andreas und Bartholomäus; an der einen Ecke Philippus mit den beiden Jakobus und in der anderen Thaddäus mit Simon und daneben Matthäus mit Thomas.

2. Das Fresko im Liceo militare zu Florenz, von Franciabigio: In der Mitte Christus zwischen Petrus und Johannes; zu beiden Seiten Andreas und Bartholomäus; in der linken Ecke Philippus und die beiden Jakobus, in der rechten Matthäus mit Thomas und Simon mit Thaddäus.

In beiden Fällen sind die Namen durch die Unterschriften gesichert. Wenn hier zwischen Malerei und Drama ein kausaler Zusammenhang besteht (für die angeführten Fälle mag es ein indirekter sein), dann muß das Drama das Primäre sein, da für den Dichter weniger Anlaß war, in dieser nichtkünstlerischen Beziehung Fesseln von der Malerei anzunehmen, als für den Maler, dem Volk die Szene in der gewohnten Ordnung vorzuführen.

Die älteste Kunst verzichtete auf eine Darstellung der Lokalität, in der das Abendmahl gedacht wurde. Zum erstenmal begegnet in dem St. Gallener Antiphonar eine Kennzeichnung der Örtlichkeit. Hinter der Gruppe der Speisenden erscheint eine Baulichkeit: ein schräges Dach von vorn und von der Seite gesehen stützt sich auf vier Säulen, von denen nur drei sichtbar werden, obgleich doch wohl eine offene Halle gemeint ist. Es wird nicht ganz klar, in welches Verhältnis der Miniator die Architektur zur Handlung hat setzen wollen; wenn man nicht die Passionsbühne als Vorbild annehmen will, die offene Häuser in Gestalt von säulengetragenen Dächern braucht, um die Vorgänge im Innern sichtbar zu machen. Sonst ist fast immer der Grund leer gelassen.

Im 11. Jahrhundert wird der Vorgang in einen Innenraum verlegt. Auf dem Berliner Evangelistar 78 A 2 ist die Halle durch zwei romanische Arkaden anschaulich gemacht, und auf jener Weigel-Hiersemannschen Miniatur durch einen großen Rundbogen, hinter dem Mauerzinnen sichtbar werden. Eine Art Arkatur verwendet das Hamburger Psalterium; die Personen, die im Kreise sitzend übereinander gesehen werden, sind einzeln oder zu zwei von Halbkreislinien umgeben, die im Zusammenhang einen Kranz um das ganze Bild schlingen. Im Bernward-Evangeliar bekommt man wenigstens eine Anweisung auf ein Interieur, indem der Künstler einen von oben herabhängenden Kronleuchter gibt.

Das 12. Jahrhundert führt das Arkadenmotiv weiter durch, z. B. auf dem Bernhardskelch, wo auf jeden Apostel ein Bogen kommt, so daß Judas vorn noch verlassener und exponierter erscheint; der Kelch als künstlerische Grundlage hat hier die Darstellungsweise bestimmt, die das Architektonisch-Ornamentale dem Figürlichen koordiniert.

Auch das folgende Jahrhundert brachte keine selbständige Entwicklung; daß gelegentlich einmal, wie im Berliner Sakramentar 78 A 8, zu dem Goldgrund grüner Wiesenboden gesetzt ist, hat nichts auf sich; die spätere Miniatur hat den Rasen häufig rein dekorativ, ohne irgend einen Gedanken an szenische Präzisierung verwendet.

Erst dann wurden die Künstler freier, als sich ihnen die Möglichkeit bot, außer Büchern, liturgischen Geräten und Kirchenfenstern auch Altartafeln mit Abendmahlsdarstellungen zu bedecken, und das geschah im wesentlichen erst gegen Ausgang des Mittelalters.

Wenn es auch noch selbst gegen 1500 vorkommt, daß Tafelbilder nur Goldgrund haben, wie es bei dem Altar in St. Arsacius zu Ilmmünster (Bayern) der Fall ist, so beginnt man doch den feierlichen Vorgang in eine würdige Räumlichkeit zu bannen. Meister A. G. versetzt die Tafelrunde in eine gewölbte Halle; das Soester Wiesenkirchen-Abendmahl spielt in einem prächtigen Gemach mit großen Maßwerkfenstern und Fliesenfußboden; der gleichzeitige Holzschnitt deutet den Innenraum wenigstens durch einen, der Holzschneidetechnik gemäßen Fliesenboden, der sich mit einem einfachen Linienkreuz herstellen läßt, an, z. B. im Kölner »Horologium devotionis« Hain 2994 und im Basler »Spiegel der menschlichen Behaltnis« Hain 14936.

Daß aber auch dann und wann der Schauplatz offensichtlich die Passionsbühne ist, dafür scheint mir die Abendmahlsdarstellung des Kirchleins in Meraun bei Brixen, von der Hand Jakob Sunters, den Beweis zu liefern. Die Szene spielt in einer Halle, die so klein ist, daß die Tafel mit den heiligen Personen nur gerade Platz findet. Statt der Vorderwand gewahrt man einen offenen Rahmen, der den Blick ungehindert ins Innere des Raumes dringen läßt, während der hintere Abschluß durch Arkaturen gebildet wird; das Dach ist nicht massiv, sondern als Lattenwerk gegeben. So wird die mittelalterliche Bühne das Abendmahl inszeniert haben. (Vgl. die Abbildung bei H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei im Pustertal und in Kärnten, im Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale II, 2, Fig. 14.)

Das 16. Jahrhundert gibt die Lokalität durchgängig, und nur in besonderen Fällen wie bei Initialen usw. fehlt sie. Man kann im großen und ganzen zwei Hauptarten unterscheiden: das einfache keller- oder klosterartige, meist gewölbte Gelaß und die Prunkhalle. Letztere ist selten und gedeiht nur da, wo Italien direkt einwirkt; z. B. die wundervolle Nischenarchitektur auf dem Altar der Lauensteiner Kirche (Sachsen) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, der sehr stark italienisiert (Abb. Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen II Beil. IX). Am

deutlichsten wird das vielleicht bei dem Kupferstich des Wenzel von Olmütz (Lehrs 27). Die 13 sitzen in hoher, prächtiger Halle, die hinten einen Durchblick in weitere Räume des Hauses gewährt; durch die Fenster sieht man auf eine weite Landschaft mit Bergen und Burgen.[14]) Es bedarf nicht einmal der Stilkritik, um das Italienisieren des Stiches festzustellen; schon die Akzessorien genügen: das schöne Tischtuch mit Borten und Fransen, die feinen Kelche und vollends die Florentiner Klappstühle und der Giglio auf Christi Haupt verraten die Tendenzen des Künstlers. Oder die örtliche Provenienz weist nach Italien, wie bei dem Wandgemälde der ehemaligen Spitalkirche zu Bozen (1514) mit seiner Renaissancehalle. Freilich kann man den Satz nicht umkehren; der Miniator z. B. wird trotz italienischer Nachbarschaft auf eine reichere Architektur aus naheliegenden Gründen verzichten müssen. Wir können das beobachten, wenn in einem in Brixen um 1520 entstandenen Manuskript, das im dortigen Priesterseminar aufbewahrt wird, die Architektur in den Hintergrund tritt und statt dessen über dem Tisch ein Vorhang drapiert wird. Es liegt nahe, diesen Vorhang auf die Spiele zurückzuführen; er diente auf der Bühne dazu, das Häuschen, in dem das Abendmahl gehalten wurde, abzuschließen, wenn es für andere Szenen eingerichtet) werden sollte.

Wie die Kunst, liebt auch das süddeutsche Passionsspiel gehörige Räumlichkeiten für die Abendmahlsszene. Das Alsfelder Spiel verlegt sie

»in ein kemnaden michel und wit.«

Im Heidelberger Passionsspiel prophezeit Jesus den Lieblingsjüngern Petrus und Johannes:

»Er (der Wirt) antwortt vch mit seynem mundtt
Vnnd weist vch zcu der selbenn stundtt
Eynenn sall, vast breytt vnnd weytt.«

Im Tiroler Passion (Mischhandschrift):

»Der wirt euch zaigen ein sal so vein.«

Am deutlichsten ist der Brixener Passion:

»So wirdt er euch zaigen ain sall praitt,
Der ist gepflastertt und zue beraitt.«

---

[14]) Landschaftliche Veduten kommen hier und da vor; so auf den Außenflügeln des alten Altaraufsatzes aus der abgebrochenen Lambertikirche zu Lüneburg (heut in St. Nikolai an der Außenseite der Chorschranken aufgehängt), mit einer Ansicht von Lüneburg im 15. Jahrhundert, und auf Albrecht Altdorfers Altarwerk von 1577 in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg, mit einer tirolisierenden Stimmungslandschaft, dem Ulmer Altar Martin Schaffners mit der Aussicht auf einen Stadtplatz lombardischen Charakters und dem Altar der Andreaskirche zu Weddingstedt in Schleswig-Holstein mit der Aussicht auf eine blaue Landschaft.

Man wird sich dabei der Darstellungen erinnern, bei denen wir einen Fliesenboden beobachtet haben. Im Sterzinger Passion beschreibt der Wirt selbst seinen Saal:

»Ich will im schaffen guetten gemach:
Das mueshaws lanck, weyt und preyt
Leych ich im zu disser hochtzeyt.«

Freiburger Spiel (Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg usw. III. Bd. 1873/4. p. 100ff.):

v. 45. (Christus) »Ein sahl euch zaigen schon geziert.«

Frankfurter Passionsspiel von 1493 (Froning II, 445, v. 1930):

»ein hus gros und weit.«

Allerdings spricht ja das Marcus-Evangelium selbst fast in den gleichen Ausdrücken (14, 15):

»Und er wird euch einen großen Saal zeigen, der mit Polstern versehen und breit ist; daselbst richtet für uns zu.«

Die Neigung zu äußerem Prunk fand also in der Literatur das weiteste Entgegenkommen.

Doch ist nur die Malerei diesen Anregungen gefolgt, freilich mit großem Temperament. Selbst in Fällen, wo man nach italienischem Rezept, wie auf Holbeins zweitem Abendmahl, die Lineatur des Architektonischen im Interesse der Klarheit und sinngemäßen Akzentuierung auf das einfache Wirken durch Vertikale und Horizontale, durch Licht und Dunkelheit reduzierte, unterließ man nicht, sich am einzelnen, an der feinen Ornamentierung eines Kapitells oder Pilasters, an der schwungvollen Formung eines Bogens und der reizvollen Abstufung der Simse und Leisten schadlos zu halten. Der Graphik aber mußte die Betonung des Ambiente wesensfremd sein. Sie, die nur durch Linien sprechen konnte, durfte dem Figürlichen nicht mit aufdringlicher Ausstaffierung Konkurrenz machen. Daher finden wir fast durchgängig ganz einfache Lokalitäten mit glatten Wänden. Oben aber, über den Figuren, galt es die Fläche einerseits zu beleben, andrerseits die Komposition zusammenzuhalten, mit den Mitteln, die der Linienkunst zu Gebote stehen. Da fand sie als geeignete Lösung das Gewölbe, das alle Vertikalen zusammenfaßt und in einen Brennpunkt leitet. So begegnet uns das Gewölbe auf fast allen graphischen Abendmahlsdarstellungen jener Zeit, in unzähligen Buchillustrationen wie dem Basler »Plenarium oder Ewägely buoch« von Hans Schäuffelin (1514), auf den meisten Holzschnitten wie Altdorfers »Sündenfall« und Kupferstichen wie Dürers »Großer Passion«.

Dagegen bevorzugen Schnitzwerke gotische Kircheninterieurs, die dem Künstler reichliche Gelegenheit gaben, seine Fertigkeit und die Leistungs-

fähigkeit der Schnitztechnik zu zeigen. Ich nenne als Beispiel Tilman Riemenschneiders Altarwerk in der Rothenburger Jakobskirche (1505/6) und das Kanzelrelief der Kirche zu Hemme in Schleswig-Holstein (1567).

Im Anschluß hieran erscheint es angezeigt, sich ein Bild davon zu machen, in welchem Umfang die Kunst sich eine Andeutung der Tageszeit, in der das Abendmahl vor sich geht, hat angelegen sein lassen. Das Johannes-Evangelium schließt zwar seine Erzählung mit den Worten: »Und es war Nacht«, doch werden wir höchst selten nur das Abendmahl von den Künstlern in die Nacht verlegt sehen. Der Hauptgrund ist wohl die Indifferenz der Künstler Nebensächlichem gegenüber; in manchen Fällen aber mag auch infolge von Ersetzung des biblischen Vorbilds durch das dramatische der Gedanke an die Tageszeit gar nicht aufgekommen sein.

Das erste mir bekannt gewordene Beispiel ist das Bernward-Evangeliar vom Anfang des 11. Jahrhunderts, auf dem ein Kronleuchter von der Decke herabhängend erscheint. Dann kommt eine ungeheure Lücke[15]) bis zum 17. Jahrhundert, zu dessen Liebhabereien ja raffinierte Beleuchtungseffekte gehören. Jetzt erscheint fast stets Nachtbeleuchtung. Ich nenne den Altar der Katharinenkapelle zu Kathrinenheerd in Schleswig-Holstein (1616) (Abb. Haupt I 203), das Alabasterrelief der Wöhrdener Kirche von 1613 (Abb. Haupt I 151) mit 2 Lampen und das energische Altargemälde der Marienkirche zu Schlawe in Pommern. Von da ab hat man das dankbare Motiv gern benutzt, bis auf unsere Tage hin, in denen Eduard v. Gebhardt in seinem Hannoveraner Abendmahl von 1906 die Szene durch einen von der Decke herabhängenden Holzreif mit Kerzen erleuchtet hat.

Der vorliegende Aufsatz ist nichts als eine Vorarbeit; er gibt lediglich Beobachtungen wieder, die sich dem Verfasser im Verlaufe seiner Studien aufgedrängt haben, und einige Antworten auf Fragen, die er sich hat stellen müssen. Hierin liegt die Erklärung und Entschuldigung für die nationale Begrenzung des Themas. Eine »Entwicklungsgeschichte« dürfte sich nicht auf die deutschen Künstler beschränken.

Aber ein solches Unternehmen, das in gewissem Sinne den Anspruch auf Geschlossenheit nach jeder Richtung hin erheben müßte, konnte bei dem gegenwärtigen Stande der Einzelforschung noch nicht gewagt werden. Mögen diese »Beiträge« als ein Versprechen angenommen werden.

---

[15]) Dürers Abendmahl der Kleinen Passion möchte ich nicht ein Nachtstück nennen, obwohl der Nimbus Christi zu leuchten scheint. Wo Dürer die Nacht meint, da gibt er ausdrücklich brennende Kerzen; so in der Vertreibung der Händler, der Fußwaschung, der Gefangennehmung; auch leuchtet Christi Strahlenglorie selbst im Tageslicht, z. B. beim Einzug in Jerusalem.

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Von **Berthold Haendcke.**

II.

Die niederländisierende Hintergrundlandschaft. ca. 1450—1500.

Wenn die soeben behandelte Periode der Landschaftsmalerei als die naive, in gewissem Hinblick als von der Mystik des 14. Jahrhunderts abhängig betrachtet werden darf, als eine Verherrlichung der Schönheit der Natur, von der der Vogel in den Ästen singt, so geht die Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von durchaus anderen Gesichtspunkten aus. Das Jahrhundert der Erfindungen und Entdeckungen ist in seiner siegreichen Kraft emporgewachsen. Alles Tun erscheint von einem wissenschaftlichen Trieb beseelt. Wie man mit wissenschaftlich geschultem Blicke die Blätter der Bibel durchforschte, so blickte man auch mit Forscheraugen in die Landschaft hinaus. Man erkannte, daß mit oberflächlichem Betrachten und Bewundern nichts gewonnen sei, sondern daß nur eindringende Beobachtung Gewinn zu bringen imstande sei. Forschung heißt deshalb auch die Signatur der Landschaftsmalerei. Allerdings gilt dies nur in bedingtem Sinne, denn auch der Landschafter des 15. Jahrhunderts war vornehmlich Künstler. Es ist von einem Botaniker jüngst der Nachweis erbracht, daß der scharfäugigsten Maler einer, Jan van Eyck, erhebliche Fehler bei der »naturgetreuen« Wiedergabe der Einzelheiten der natürlichen Umgebung, z. B. der Blattstellungen, begangen hat. Er verfiel diesen »Fehlern« aus dem einfachen Grunde, weil die Beleuchtung der Blattflächen auf solche Art ihm künstlerisch berechtigter, malerischer erschien. Die Höhe jener feinen Beobachtung und technisch geschickten Wiedergabe vermochte allerdings kein deutscher Maler dieses ganzen Jahrhunderts zu erklimmen; innerhalb enger gezogener Schranken regte sich aber gar fleißiges Arbeiten.

Offenbar haben die Maler überall emsig im Freien, vor der Natur gearbeitet. Die Wahl der gemalten Gegenden bzw. die Schilderung derselben ist gleichermaßen abhängig von der wirklichen Natur wie von

der nachschaffenden Phantasie der Maler. Die Neigung wendet sich ausgesprochenermaßen den pittoresken Formen zu, wie sie das südliche Belgien, die Rhein-Moseltäler, die Schmausenbuck bei Nürnberg, das obere Elbtal, das Donautal usw. aufweisen. Auch einfache landschaftliche Motive fanden Gnade, aber sie treten zurück. Die Linienführung bewegt sich vorwiegend in schroffen Gegensätzen und nimmt mehr Rücksicht auf die Tiefenwirkung des Bildes als auf die Breitenausdehnung.

Es finden sich genügend Beweise dafür, daß die Maler auch in dieser Zeit unmittelbare Naturaufnahmen gemacht haben. Aldenhoven hat nachgewiesen, daß auf einem Ursulabilde in der Ursulakirche von 1456 der Ehrenbreitenstein und Koblenz abgemalt sind; Riehl hat (in den Abhandlungen der bayerischen Akademie, 1906) dargetan, daß im Hintergrunde einer wohl um 1480 in Augsburg gemalten Geburt Christi (Augsburg, Maximilians-Museum) der Künstler die Stadt Landsberg am Lech porträtiert hat. Etwa gleicher Zeit mag die wahrscheinlich auch in Augsburg gemalte Ulrichslegende in der Schneckenkapelle bei St. Ulrich angehören, deren Landschaft auf die Umgebung Augsburgs weist, wie auch die Architektur zu jener der Reichsstadt und ihrer Nachbarschaft paßt, abgesehen von der natürlich frei erfundenen Umrahmung des Einblickes in Innenräume. Ich selbst habe für den Stich mit der großen Fortuna von des jungen Dürers Hand Klausen als genau nachgeahmtes Vorbild erwiesen. Ohne Zweifel würde demnach bei genauer Vergleichung von Naturgegenden und Gemälden noch manch eine Identifizierung festzustellen sein. Allerdings kann hierbei nach der Natur der Sache fast nur der Zufall helfend eingreifen.

Für die in der Zeit begründeten, oft so fesselnden Widersprüche von schlichtem Naturalismus und freiem Spiel der Phantasie bietet die bayerische Malerei jener Periode gerade im Hinblick auf diese Erörterungen manch anziehendes Beispiel. Besonders sei hierfür auf die vier aus Weihenstephan stammenden, um 1480 gemalten Altarbilder in Schleißheim verwiesen, deren charaktervoller Meister bei der Reise des hl. Korbinian eine reiche Phantasielandschaft mit unmöglichen Felsen usw. bringt, in der aber doch einzelnes, wie etwa ein Haus oder ein Föhrenbusch im Hintergrund, sehr naturgetreu gegeben ist. Noch interessanter ist hierin der Tod des hl. Korbinian durch den Widerspruch der phantastischen Hallenarchitektur des Vordergrundes mit dem wohlgelungenen Bildnis von Freising im Hintergrund. Freising ist hier nicht nur durch seine Bauwerke bis ins einzelne genau charakterisiert, Kirchen, Residenz und Befestigung des Domberges, die Stadt mit der Pfarrkirche und dem Münchener Tor, sowie der Weihenstephaner Klosterberg, sondern auch die hübsche Lage der Stadt an der Mosach ist verständnisvoll erfaßt. Das deutliche

Nachklingen des Naturvorbildes, an welches die Phantasielandschaft eines Künstlers anknüpft, sehen wir auf dem Mörlbacher Altar bei der Flucht nach Ägypten, deren Hintergrundslandschaft entschieden Erinnerungen an das Isartal oberhalb Münchens zugrunde liegen (Riehl).

Die malerischen Aufgaben im engeren Sinne werden in diesem Zeitabschnitt weniger betont. Der Luftperspektive, wie überhaupt der Tonmalerei wird, selbst in der schwäbischen Schule, geringere Sorgfalt zugewandt, sie bleibt aber keineswegs ganz unberücksichtigt. Im großen und ganzen herrscht die Zeichnung vor; die Farbe tritt kolorierend, aber nicht dekorativ koloristisch wirkend hinzu.

Die Landschafter machen gegenüber ihren Kollegen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in einer Hinsicht einen Rückschritt. Diente damals die landschaftliche Umgebung der Handlung, so gut es das technische Können erlaubte, als Bühne, um einen den Kunsthistorikern geläufig gewordenen Ausdruck des Theaterbaus zu gebrauchen, auf der die Aktion sich abspielte, so ist die Landschaft in dem Zeitabschnitte von ca. 1450 bis ca. 1500 nur Hintergrund. Der Vordergrund wird von den Figuren, denen in steigendem Maße die Aufmerksamkeit der Künstler geschenkt wurde, eingenommen; der Mittelgrund ist eigentlich nicht vorhanden, jedenfalls künstlerisch nicht durchgeführt. Die Verbindung der Hintergrundslandschaft mit den im Vordergrund befindlichen Personen findet im wesentlichen nur durch die allgemeinen Linien der Komposition in einer oft außerordentlich fein durchdachten und künstlerisch empfundenen Weise statt. Auf diese ganze Entwicklung der Malerei dieser Zeiten hat der niederländische Einfluß keineswegs allein hingedrängt. F. v. Reber[12]) hat in seiner Abhandlung über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert bemerkt, »wir wollen diesen die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberdeutschland fast ausschließlich herrschenden Stil im Gegensatz gegen den Wandmalereistil und den Miniaturstil kurzweg Holzschnitzstil nennen«. Die durchgängige Farbigkeit des den Hauptteil der Altäre bildenden Schnitzwerks mußte es nahe legen, zum Zweck einer harmonischen Gesamtwirkung die lediglich gemalten Teile den farbigen Schnitzwerken zu assimilieren. Sie gelangten dadurch zu einem Stil der Tafelmalerei, welcher von jenem der beschriebenen Werke himmelweit abwich und in der Laienvorstellung fälschlich als gotischer Malstil überhaupt betrachtet, tatsächlich aber nur die letzte Phase mittelalterlicher Kunst darstellend, im wesentlichen auf die kurze Zeit der zweiten Hälfte des

[12]) Sitzungsber. d. philos.-phil. u. d. histor. Klasse d. k. bayr. Akademie d. Wissenschaft. 1894.

15. Jahrhunderts beschränkt ist. Mosers Altarwerk von 1431 zeigt davon noch so wenig, wie der Tuchersche Altar der Frauenkirche zu Nürnberg.

Genauer datieren und lokalisieren läßt sich diese Wandlung nicht. Wie aber für Franken Nürnberg, so muß für Schwaben Ulm, das seit dem Beginn des Münsterbaues 1377 einen allmählichen Aufschwung in allen Künsten, vorab monumentaler Art, genommen, als Vorort dieser Entwicklung betrachtet werden.

Meines Erachtens findet in der Landschaftsmalerei stärker als in der Figurenmalerei ein ausgesprochener Kampf der alten mit der neuen Richtung statt. Es scheint mir, daß sich hierin auch nur ein natürlicher Vorgang widerspiegelt, denn die Schilderung der natürlichen Umwelt hatte zweifelsohne bereits einen bestimmteren Stil erhalten, als die Darstellungen des Menschen und seiner Handlungen.

Eine sehr interessante Mittelstellung innerhalb dieser Entwicklung scheint mir der Altar in Dinkelsbühl einzunehmen, der Herlin,[13]) dem jungen Zeitblom oder einem zwischen Herlin und Zeitblom stehenden Maler, jedenfalls einem schwäbischen Künstler, zugewiesen wird. Das mag uns hier vollkommen genügen. Der Urheber dieses in den späteren sechziger Jahren gemalten Tafelwerkes war unstreitig mit der flandrischen Kunst vertraut. Aber die großen Vorzüge der schwäbischen Landschaftsmalerei waren ihm noch nicht ganz aus dem Sinn gekommen. Der Meister zeigt sich als ein geschickter Maler und als ein feinfühliger Komponist. Er stellt, wenn nicht im klaren Bewußtsein des Unvermögens, den Vordergrund — den jetzt der Mensch als Alleinherrscher einzunehmen hatte — mit dem Hintergrund zu verbinden, so jedenfalls mit glücklichem instinktivem künstlerischem Gefühle seine Figuren vor eine hoch hinaufragende, das Bild quer durchschneidende Schranke. Dadurch verschwand auf ganz unauffällige Weise der Mittelgrund, der infolge der geringen Fertigkeit in der Behandlung der Luftperspektive so schwer darzustellen war.

Die Verkündigung läßt der Künstler, wie hergebracht, in einem geschlossenen Raume vor sich gehen, durch dessen Fenster wir ins Freie blicken. Demzufolge hat der Maler durch einen Fluß, der in die Tiefe der Landschaft seine Wasser führt, die räumliche Tiefenwirkung in beabsichtigter Wirkung fortgesetzt. Hingegen wird die starke Vertikale der stehenden Maria durch steil emporragende, phantastische Sandsteinfelsen (wie etwa bei Rheingrafenstein), die gebeugte Haltung des Engels wiederum durch eine wellig gehaltene Horizontale betont. In der Beschneidung stellt der Künstler die in stark hervorgehobener Isokephalie gedrängt aufgestellte Gruppe vor einen quer durch das Bild gespannten Brokatteppich, über den

[13]) Haack, F. Herlin. 1900.

man weit ins flache Rieß (?), aus dem sich nur ein niedriges, kleines Felsenplateau erhebt, hinausblickt. Die horizontale Linie im Aufbau der Personen wird von der Breitenausdehnung der gleichfalls von horizontalen Linien beherrschten Landschaft in ihrer Wirkung gehoben. Ebenso wie die schmale Landschaft, möchte ich sagen, in der Verkündigung die Aufmerksamkeit auf die Handlung konzentriert, sie wenigstens nicht davon ablenkt, so wird auch auf der Beschneidung der Blick durch den landschaftlichen Hintergrund von der Handlung nicht abgelenkt, sondern meinem Empfinden nach noch mehr gefesselt. Diese innige kompositionelle Verbindung der vorderen und zurückliegenden Bildteile wird endlich noch gesteigert durch die Lichtführung. Besonders die flache Hügellandschaft auf der Beschneidung zeugt von Verständnis für Tonwirkung. Wie wohlig empfindet es das Auge, über den durch den Teppich abgeschlossenen Vordergrund in die weiträumige, von weichem Licht erfüllte Landschaft hinausblicken zu dürfen.

Dieser Maler, welchen Meisternamen wir ihm immer geben wollen, behandelt innerhalb des Schnitzstiles und des niederländischen Einflusses die Aufgaben der Landschaftsmalerei in der alten, tonig gehaltenen, stark von lyrischem Grundton erfüllten schwäbisch-oberrheinischen Art.

Bei Hans Schüchlin von Ulm finden wir diesen Schnitzstil und die neue Komposition der Landschaft bereits in voller Entwicklung in den Gemälden, die er für Tiefenbronn im Jahre 1469 lieferte.

Die Gegenstände des künstlerischen Schmuckes sind die landläufigsten. Auf der Staffel befindet sich der Erlöser zwischen den Aposteln in Halbfiguren; auf den Innenseiten der zwei Flügel vier Szenen der Passion: Christus vor Pilatus, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, auf den Außenseiten derselben vier Darstellungen aus dem Marienleben: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Sämtliche genannten Darstellungen scheinen in Ölfarbe ausgeführt oder wenigstens vollendet zu sein. Die in Temperafarbe gemalte Rückseite zeigt am Schrein oben Christophorus und einen Engel mit der Wage, unten den von einem Engel gehaltenen Schmerzensmann, rechts die hhl. Sebastian und Margaretha, links die hhl. Antonius Eremita und Brigitta, alles in geringer Modellierung mit kräftigen Umrissen leicht gemalt. Die Rückseite der Staffel enthält in besserer Durchführung die Halbfiguren von vier Kirchenvätern beiderseits von dem jetzt größtenteils beseitigten, anscheinend ein Veronikatuch darstellenden Mittelstücke, entschieden von derselben Hand wie die Apostel.

Bei Hans Schüchlin von Ulm finden wir also den Schnitzstil bereits in voller Entwicklung. Damit soll nicht gesagt sein, daß er den Weg desselben zuerst betreten habe. Denn wie es zweifellos ist, daß er in

Nürnberg früher, systematischer und ausschließlicher beschritten worden, so mögen auch manche schwäbische Maler vor Schüchlin nach stilistischem Zusammenhange zwischen den geschnitzten und gemalten Teilen der Altäre gestrebt haben. Aber wir haben unter den erhaltenen Werken schwäbischer Hand kein früheres mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Werk der Art, als den von den Herren von Gemmingen für ihre Begräbniskirche zu Tiefenbronn gestifteten Hochaltar. Die an den Pfeilern der Schreinvorderseite angebrachten Wappen wie die am Sockel der Schreinrückseite hinlaufende Inschrift lassen über Entstehungszeit und Urheber keinen Zweifel.[15]) (Reber.)

Die feinsinnigen Untersuchungen Rebers über das Verhältnis der Außen- und Innentafeln bzw. über den Anteil Schüchlins und Rebmanns finden ihre Bestätigung durch die Verschiedenartigkeit der Landschaftsmalerei. Die Szenen aus dem Marienleben lassen eine Herrschaft des Lichts, eine weitgedehnte Anordnung, eine weiche, tiefgestimmte tonige Gesamthaltung erkennen, von der in den Passionsszenen wenig wahrzunehmen ist. Hier dominiert die Hintergrundslandschaft, die Linie, die klare, kalte Farbe, der dramatisch-männliche Szenenaufbau.

Wie weit fliegt z. B. der Blick auf dem Bilde »die Geburt Christi« in den Hintergrund der anmutigen Landschaft, auf deren Wegen, auf deren ruhig dahinfließendem Flusse bereits zartes Morgenlicht liegt, während es in den einfassenden Böschungen, in den Felspartien, am Himmel noch mit dem Dunkel der Nacht zu kämpfen hat.

Wie anders fühlte, sah und dachte der Maler des »Christus vor Pilatus«. Links sitzt Pilatus auf einem Thron mit breiter Lehne vor einer Mauer, die rechts von einer Tür unterbrochen wird. Vor ihm steht Christus, von rechts her drängen die Juden, die Mutter Maria in den Raum. Über der horizontalen Linie der breiten Thronlehne lagert sich ein flachgewellter Hügel, der sich zum Flusse in der Mitte herabsenkt, gleichwie die Linien von rechts her zum Strom hinabeilen. Über diesen Tief- und Schnittpunkt der Linien erhebt sich das Haupt des Heilandes; über die bewegten stehenden Figurenmassen der Juden rechts ragen schroffe, zerrissene Felsen empor, d. h. die bestimmenden Linien beider Bilderteile heben einander in nicht zu verkennender Weise.

Diese gegenseitige Unterstützung der Landschaft und der Handlung tritt auch noch in einer anderen poesievolleren Weise zutage. Denn sollte nur der Zufall die Hand des Künstlers geleitet haben, als er der Geburt Christi eine anmutige, friedvolle Flußlandschaft; der Anbetung

---

[15]) Die Inschrift lautet: Anno domi[in] MccccIxvIIII Jare ward dissi daffel uff gesetz un gantz uss gemah . . (uff sant) stefās tag des bapst uñ ist gemacht ze vlm vō hanssē schüchlin malern.

der Könige eine sehr reich ausgestattete, in stark bewegten Linien aufgebaute Umgebung beifügte, während er uns auf der Grablegung in eine ebenso einfache, ja dürftige, von gleichmäßigen toten Horizontalen beherrschte Gegend führte! Gewiß nicht. Schüchlin hatte die Absicht, das Motiv der jeweiligen Handlung im landschaftlichen Hintergrunde künstlerisch ausklingen zu lassen. Ganz unverhüllt offenbart sich aber der Schwabe Schüchlin als Landschafter in dem Empfang Davids durch die Frauen am Tore von Jerusalem. Schüchlin tritt hier ganz unmittelbar jenem unbekannten Schüler Witzens an die Seite, als dieser den Ausritt St. Martins malte. Nur gibt Schüchlin all und jede Einzelheit klarer, bestimmter, er ist technisch gereifter. Vor allem haben wir wieder das Bemühen zu betonen, die Handlung in die Landschaft hineinzuversetzen; die alte Weiträumigkeit lebt wieder stärker auf, es dehnt sich das Bild in Breite und Tiefe, wenngleich die letztere Richtung in Verfolg der neuen perspektivischen Kenntnisse sich stärker bemerkbar macht. Den Tiefenbronner Bildern gegenüber bricht auch das rein malerische Gefühl intensiver hervor. Der Auftrag ist breiter, die Töne sind feiner abgestuft, die Farben satter und tiefer gestimmt.

Hand in Hand mit Schüchlin ging jener bereits unter einem anderen Gesichtspunkte erwähnte unbekannte schwäbische Meister (in Augsburg) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen zwei Bilder, Geburt des Kindes und Anbetung der drei Könige, Landschaften von hoher Naturwahrheit und Poesie enthalten, deren Linien mit echt künstlerischem Verständnis der figürlichen Komposition eingefügt wurden.

Es mögen diese Malereien zur Kennzeichnung der Richtung der Landschaftsmalerei in der schwäbischen Schule genügen. Eine nicht unwesentlich andere Auffassung lernen wir in der fränkischen Malerschule, in Nürnberg, kennen. Diese kommt, mag man die Werke nun Pleydenwurff oder Wohlgemuth zuweisen, über die den Niederländern abgeguckte kulissenhafte Hintergrundslandschaft mit perspektivischer Tiefenwirkung und kalten, hellen Farben nicht hinaus. Sie ist es, die den deutschen Landschaftern dieser Zeit generell den Tadel Epigonen verschafft hat. Dies scharfe Urteil dürfen wir aussprechen, trotzdem wir Einzelstudien nach der Natur, technisch geschickte Detailarbeiten, wie Spiegelungen im Wasser u. dgl. m., anzuerkennen haben.

Die niederrheinischen Malerschulen können wir in dieser Zeit meiner Auffassung nach ebenfalls mit wenigen Worten erledigen. Der Charakter der Einzelarbeit ist durch die im Beginn dieses Abschnittes allgemein gegebenen Bemerkungen genügend hervorgehoben, so daß sich nur noch ein paar Worte über die künstlerische Verwertung dieser landschaftlichen Detailstudien erübrigen. Wir müssen in diesem Falle den

niederrheinischen Malern eine weit geringere Stelle als den schwäbischen zuweisen. Die Kölner überragen die fränkischen Maler usw. nur durch eine wesentlich bessere Technik, durch die feine, abgewogene Harmonie der warmen, leuchtenden Farben. Es fehlt in dieser Schule die innere Verbindung der Landschaft mit der jeweiligen Szene im Vordergrunde sowohl inhaltlich wie kompositionell. Die Landschaft ist nichts anderes als eine in sich selbst beruhende Hintergrundslandschaft, deren Schönheit in Einzelheiten allerdings nicht geleugnet werden soll.

In interessanter Weise hat der Meister des Marienlebens den Mittelgrund beseitigt, in dem er die Figuren mit ihren breiten Heiligenscheinen so eng zusammentreten ließ, daß in ganz berechtigter Weise nur der ferne Hintergrund zur Darstellung gelangen konnte. Der Maler ist allerdings weder der erste noch der einzige Künstler, der sich auf diesen Ausweg flüchtete, aber er scheint mir am entschiedensten und konsequentesten dies Problem verfolgt zu haben.

III.

Die deutsche Landschaftsmalerei von ca. 1500 bis ca. 1550.

A. Die vorwiegend zeichnerische Periode.

An den Anfang dieser Periode haben wir Dürer zu stellen. Dürer nahm als Landschafter seine Entwicklung von der Hintergrundlandschaft der Meister von ca. 1450 bis ca. 1500. Seine ersten Arbeiten sind durchaus in diesem Sinne gehalten, selbst seine Gemälde in Öl sind, allgemein gesprochen, über diese Auffassung nicht hinausgekommen. Der Landschaftsmaler Dürer schlechthin führte den Tuschpinsel bzw. den Stichel. Das erste Bildchen, das den Namen Landschaft verdienen kann, ist die Federzeichnung in der Albertina zu Wien,[16]) auf der er den Raub der Europa schildert. Der Künstler tritt dicht an den Bildrand heran, so daß der Vordergrund, stark betont, unmittelbar vor den Füßen beginnt. Dürer offenbart sein landschaftliches Verständnis auch darin sofort, daß er die Personen mit der Landschaft in Verbindung zu setzen versucht. Trotzdem würde ein moderner Maler die Europa nicht derartig in den Vordergrund hineingerückt haben. Überall sind in verständiger Weise die Linien angeordnet, die das Bildchen zurückgehen lassen; auch ist der Himmel in entsprechendem Abstande gehalten. Die Wahrscheinlichkeit, daß Dürer dies Blatt auf seiner ersten italienischen Reise gezeichnet hat, ist eine sehr große.

Als zweites Werk sei der bogenschießende Herkules genannt. Auf dem flachen diesseitigen Ufer im mittleren Teile der Landschaft steht der

[16]) B. Haendcke, Die Chronologie der Landschaften Alb. Dürers. 1899.

Brückenkopf; aus dem Flachlande streben im Hintergrunde schroffe, felsige Massen empor, die das Bild von links her bis rechts an den Rand umkränzen. Es ist, als ob den Beschauer die wuchtige Größe der Dolomitenlandschaften wie in der Natur selbst packe. Eine Burg auf einer Höhe, links die Brücke, ein Haus, sonst nur Bäume, der Fluß, die Ufer und die trotzigen Fels- und Bergmassen, wie gut verbindet sich dies alles mit dem Halbgotte! Wer spürte damals (ca. 1494) im deutschen Lande so stark die Poesie der schlichten Natur, wer empfand in diesem Maße die Majestät der riesigen Bergnatur, wer konnte sie meistern, sie poetisch verklären, wer Staffage und Umgebung in solche Harmonie setzen? Einzig Dürer, nachdem er auf dem Marsche über die noch immer gefürchteten Alpen die bedrückende Wucht derselben, der kein Mensch im Anfange entgeht, überwunden hatte. Nach derartig großen Eindrücken konnte er auch erst mit solcher Sicherheit den richtigen Standpunkt wählen. Wie schiebt sich alles in den Hintergrund, wie steht ein jedes Ding auf seinem Platze, wie geschickt ist mit ein wenig Schatten und Licht stets das Wesentliche herausgehoben, immer wieder Leben und Bewegung in die scheinbar so tote Masse hineingebracht worden! Dürer, der stets von den Kunstkennern mit Recht als der Zeichner κατ' ἐξοχήν hingestellt ist, hatte sich bereits in dieser Zeit zu einem Maler in seinen Landschaften erhoben, wie man ihn in seinen ersten gemalten Gemälden kaum ahnend erkennen kann.

In meinen Studien zur Chronologie der Landschaften Dürers habe ich an dieser Stelle das Selbstbildnis Dürers in Madrid eingeschoben, das ich damals eingestandenermaßen nur nach der Braunschen Photographie beurteilte. Seitdem ich das Original gesehen, habe ich mein Urteil über die Raumwirkung, über die rein malerischen Qualitäten einschränken müssen. Trotzdem darf ich auch heute noch sagen, daß Dürer im Jahre 1498 mir als ein Hochgebirgsmaler erscheint, wie kein anderer in deutschen Landen auch nur annähernd. Haben die Schweizer Maler dies Thema später mehr in die Einzelheiten verfolgt, diese schärfer herausgehoben, die spezifisch malerischen Aufgaben bestimmter umrissen, so schossen sie doch als Hochgebirgsmaler nicht so treffsicher ins Schwarze wie Dürer bereits damals, sozusagen im Vorbeigehen in diesem kleinen Hintergrundsbilde.

Über einen breiteren Streifen Landes fliegt unser Blick zum lebhaft bewegten Bergstrom, der in der Diagonale durch das Bild von links nach rechts fließt. Über den Gebüschen, die seine Ufer einsäumen, wölbt sich am jenseitigen Uferrande ein flacher Hügel. In der halben Höhe desselben etwa leuchtet uns der Schein einer weißgetünchten Kirche entgegen. Weiter zurück, zur linken Seite und höher emporsteigend

schiebt sich ein in der Mitte eingezogener felsiger Grat zwischen diesem Hügel und dem imposant emporwachsenden firnengeschmückten Alpenriesen im Hintergrunde. Von ihm hinweg schweift das Auge über mehr als einen Rivalen im Bezirke des ewigen Schnees. Auf sie, wie auf den Fluß dort unten in gähnender Tiefe fallen einzelne fahle, breite Lichter der hinter dunklen Nebelschleiern verhüllten Sonne. Das Gebirge in seiner majestätischen Schönheit und seiner herzbeklemmenden, düsteren Größe! Wie hat der Meister diese Natur interpretiert! Wie fein gesehen ist es, wenn von den Gletschern auf den felsigen Kolossen im Hintergrunde die Atmosphäre durchleuchtet ist. Wie schimmern die hellen Lichter zu uns hinüber über jenes dunkle, eingesattelte Felsenband hinweg, das in halber Höhe des Hochgebirges im Mittelgrunde die Landschaft durchschneidet, um Widerpart zu halten dem aus dem Flusse im Vordergrunde anwachsenden Hügel, der im Halbschatten des von der Sonne nur durchschienenen dunklen Gewölkes daliegt. Einzelne schärfere Glanzlichter, wie dort in der Mitte des Flusses auf dem Wasser, oder auf dem Orte, ungefähr im halben Anstieg des Hügels, oder auf den Konturen der Berge, den Gletschern, beleben, heben hervor, drängen zurück. Wiederum hat Dürer direkt vor seinem Standpunkte die Szenerie beginnen lassen. Es liegt eine Stimmung, eine Größe auf dieser von menschlicher Tätigkeit fast vollkommen verlassenen Hochlandsnatur, so daß man schweigend nur schaut. Wenn auch die technische Bearbeitung dem künstlerischen Gehalte nicht die Wage hält, so ist sie dennoch so sicher durchdacht, daß sie auch nach dieser Seite Dürer als aus der Lehrlingszeit als Landschafter entlassen erkennen läßt. Dürer war für 1498 ein Hochgebirgsmaler vom ersten Rang.

Allerdings — so hoch diese Malerei auch zu werten ist, über eine großzügige Hintergrundslandschaft ist Dürer auch jetzt noch nicht hinausgekommen. Als Ölmaler hat er, wie bemerkt, überhaupt das Gebiet der selbständigen Landschaftsmalerei nicht betreten. Es sei denn, daß man die Landschaft auf dem Dresdener Gekreuzigten und auf dem Allerheiligenbilde als eine solche bezeichnen will. Mir scheint, daß Dürer zwar in beiden Fällen in feinfühliger Weise die Landschaft der Handlung als Resonanz dienen läßt; aber eine selbständige Rolle ist der natürlichen Umgebung nicht zugewiesen.

Gehen wir zu den Aquarellen und Stichen über, so müssen wir uns zuerst mit der Landschaft auf dem Stiche »die große Fortuna« auseinandersetzen. Es darf meines Erachtens auf diese Landschaft deshalb an dieser Stelle die Aufmerksamkeit gelenkt werden, trotz einer allgemeinen Ähnlichkeit der Komposition des Fortunastiches mit dem Allerheiligenbild, weil die Landschaft weit bestimmter als solche sich bemerkbar macht

und weil sie das getreue Abbild einer in der Natur gesehenen Szenerie ist; denn wir haben Stadt und Umgegend Klausen in Tirol vor Augen.

Der Beweis, daß wir diesen Ort tatsächlich vor uns sehen, ist durch eine Vergleichung des Stiches mit einer modernen photographischen Gesamtansicht des Städtchens leicht erbracht. Die Lage der Stadt, in deren unmittelbarer Nähe der Blankenbach und die Eisack sich im Süden im spitzen Winkel treffen, die Anlage der östlichen Brücke bei der mit dem Chore gegen den Fluß gewandten und von einem isoliert stehenden Turme begleiteten Kirche, die Situation der westlichen Brücke, die einen aus dem Gebirge kommenden Steg abfängt, die einschiffige, kleine Kirche im Norden der Stadt; die kahlen Felswände, auf denen nur hie und da vereinzelte dürre Föhren stehen, die Geröllmassen im Blankenbach, die kleine Ausbuchtung der Eisack im Norden der Stadt, die schroff, fast senkrecht abfallenden Ufer dieses Flusses, der Weg zur östlichen Brücke: das ist alles noch erhalten wie vor fünfhundert Jahren. Verändert ist nur der kapellenartige Turm, wie ich sagen möchte, im Westen der Stadt, doch ist die dreiseitige Absis einer Kapelle in den Grundmauern noch vorhanden. Auch ist dieser »Turm« bei Dürer wesentlich näher an den Blankenbach herangerückt, als es heute der Fall ist. Zu einem Teile erklärt sich dies dadurch, daß Dürer etwas weiter nach rechts gestanden haben muß; infolgedessen bot sich diese Partie der Stadt, wie auch der gleich zu erwähnende Berg, auf dem das Kloster Säben liegt, dem Maler stärker verkürzt dar. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß die burgartige Anlage auf dem Berge oberhalb des kapellenartigen Turmes identisch ist mit dem noch heute bestehenden älteren Teile des Klosters Säben. Der Hauptgrund für die Veränderungen, die Dürer hier vornahm, lag darin, daß er für die Fortuna und die Wolken, auf denen sie schwebt, Platz finden mußte. Er fühlte sich offenbar beengt und verkleinerte den Berg, wie er ihn auch etwas niedriger gehalten hat. Der im Norden auf dem diesseitigen Ufer emporsteigende Fels ist der malerischen Abrundung zuliebe freie Zutat. Die soeben hervorgehobenen Unterschiede fallen nicht ins Gewicht.

Dürer wuchs schnell an dem Wetteifer mit der gewaltigen Umgebung, die ihn auf seinem Marsche über den Brenner begleitete. Als er ihn überschritten, bewies er, wie die große Umwelt seinen Genius wachgerufen hatte. Die Landschaft um Trient legt glänzend Zeugnis ab.

Dies große Panorama von Trient hat Dürer vom diesseitigen Ufer der Etsch aufgenommen, an dessen scharfem Rande etwa in der Mitte des Bildes nach links ein Weg entlang führt. Er biegt sich bald etwas nach rechts und läuft dann direkt auf die links liegende Stadt zu. Diese folgt zur Linken mit einigen Befestigungen der Kurve des Berges; breitet

sich aber sonst wohlig am Ufer des Flusses aus, der vor Dürers Standpunkt parallel mit dem erwähnten Wege fließt, am Beginn der Stadtmauer eine gelinde Biegung nach rechts macht, um sich im Hintergrunde zu verlieren. Das flache Land, das der Stadt Trient auf der rechten Bildseite gegenüber liegt, erstreckt sich durch das ganze Bild bis an die rechte Kante. Ein kleines Dörfchen, einige einzelnstehende Häuser, Wiesen, Viehherden und Bäume beleben die Fläche. Ein Kranz hoher, weichgeschwungener Berge umfaßt den reichen Anblick von Stadt, Dorf, Wiesen und dem Flusse, auf dessen Wassern ein paar Kähne dahingleiten. Am Himmel schweben bläulich getönte nebelartige Wolkenbildungen, die in der Mitte des Bildes vom Lichte der aufgehenden Sonne zerteilt werden. Über die Berge und das Wasser huschen in kräftigeren und zarteren Abstufungen die gelbrötlichen und violetten Lichter der Morgenröte und die dunklen Schatten der entschwindenden Nacht.

Es ist eine Freude zu sehen mit welchem Verständnis Dürer versucht hat, sich in die erwachende, von der malerischen Hülle von Licht und Luft umwobene Natur zu versenken. Das Zerflattern des nächtlichen Dunkels, das kühle Morgenlicht auf den Häusern und Türmen der Stadt: wie frisch und schlicht und wahr ist das alles gesehen. Es steckt viel künstlerische Arbeit in diesem großgeschauten Blatte, dessen Gesamteindruck allerdings etwas dadurch gestört wird, daß Dürer noch zu fleißig die Einzelheiten durcharbeitet. Sie werden dadurch hin und wieder stärker bemerkbar, als es der künstlerischen Wirkung dienlich ist. Der Baumschlag ist vornehmlich noch mangelhaft. Dürer kann die Masse noch nicht meistern und die Stämme erscheinen wie in den Boden gesteckt, nicht in ihm zu wurzeln.

Der Meister war nun heimgekehrt. Hätte er sich, sein Werk und dessen Stellung übersehen können, so würde er sich haben sagen dürfen: mit diesen Wassermalereien hast du die deutsche Landschaftsmalerei zu vollem Leben erweckt. Damals wurde sie in der Tat zum ersten Male völlig selbständig gemacht; denn die Schilderung der landschaftlichen Natur war Endzweck dieser Malereien.

Den Wanderstab hatte Dürer zwar in die Ecke gestellt, aber die Sonne, die dem Meister einmal in der herrlichen weiten Welt ins Herz geschienen, die war für ihn nicht untergegangen. Unter den gewaltigen, Erde und Himmel umspannenden Gedankengängen, die seinen jugendstarken Sinn durchzogen, unter all den hohen und zarten Gefühlen, die seine Brust weiteten und die er in farbenreichen Gemälden wie in einfachen Holzschnitten seinem deutschen Volke bot, blieb eine tiefinnerliche Neigung zur landschaftlichen Natur stetig wach.

Ein gesichertes Werkchen aus dieser Zeit der Heimkehr ist das sogenannte »Weiherhäuschen« in London. In einer Ausweitung der Peg-

nitz, wie es scheint, liegt ein Inselchen, auf dem ein von jungen Bäumen umfangenes »Weiherhaus« erbaut ist.[17]) Das idyllische Bild wird vom dunklen Wald und helleren flachen Anhöhen umrahmt. Ganz im Vordergrunde, unmittelbar vor dem Maler lag ein Boot, so daß er es in der Aufsicht zeichnen mußte; rechts säumt sandiges, mit Schilf spärlich bestandenes Ufer den Fluß ein. Am Himmel hängen rechts schwere Wolken, zur Linken und im Westen erscheint der Horizont klarer. Die Sonne ist soeben untergegangen. Die letzten Lichter eilen über die Landschaft hin und baden sich vielfarbig aufschimmernd im ruhigen Spiegel der Pegnitz, deren Wasser heller aufleuchtet, als es die späte Abendzeit scheinbar erlauben sollte. Aber man bemerkt besonders im Sommer, daß die höheren Luftschichten noch Licht geben, wenn der Horizont bereits dunkelt. Dieses Leuchten in weiten Fernen erfüllt das Wasser und erhellt es durch indirekt gewonnenen Sonnenstrahl. Es ist eben ein mit einem gar lichtempfindlichen Auge wahrgenommenes und sensibel, aber ohne eine Spur von Sentimentalität empfundenes Blättchen, das uns der ernste Meister mit dem warmen jungen Herzen geschenkt hat. Wie heimlich liegt doch das kleine Häuschen dort auf dem Eiland, beschaut sich im stillen Spiegel des Flusses und guckt hinüber zu den ernsten Bäumen, deren Spitzen sich auch dort tief ins Wasser, just so tief als ihre Stämme und Kronen hoch sind, gesenkt haben.

Für uns bietet dieses Aquarell in London einen neuen Beleg, wie gerne Dürer, wenn er den Tuschpinsel in der Hand hatte, gerade die Stimmungen, den »Ton« beobachtete. Daß diese Wassermalerei nach seiner Heimkehr gemalt ist, beweist der Stich »die Madonna mit der Meerkatze« (B. 42).

Ich meine nicht zu irren, wenn ich eine unvollendete, aber nichtsdestoweniger höchst interessante und wichtige Wassermalerei in London in diese Jahre setze. Sie erinnert so stark an das »Weiherhäuschen«, daß ich diese Arbeiten zeitlich nahe aneinander rücken möchte.

Dürer führt uns diesmal in das Innere eines Waldes. Er hat sich etwas oberhalb der begrünten flachen Ufer eines kleinen, tiefblau gefärbten Gewässers niedergelassen. Schilfstauden fassen dessen Rand ein, die den berühmten Pinsel, der den Dohlenflügel und die angestaunten Haarlocken u. dgl. m. schuf, deutlich erkennen lassen. Rechts stehen junge Föhren in vollem Safte, zur Linken fünf kahle Stämme ebensolcher Art. Am Himmel schweben schwere Haufenwolken, und aus der linken Bildecke schießen die roten und rotgelben Lichtmassen der aufgehenden

---

[17]) Sidney Colvin teilt im Lippmannschen Dürer-Kodex mit, daß dies Weiherhäuschen dem Nürnberger Rat zeitweise als sicherer Ort in Kriegszeiten diente.

Sonne hervor. Diese intensiv gefärbten Lichtbündel, das Herüberstrahlen derselben über die Wolken, über die Erde, das war das schwerste malerische Problem für den Meister, das er hier zu lösen sich unterfangen zu haben scheint. Aber war diese Studie wirklich, wie man wohl gesagt hat, von vornherein dieser Aufgabe zuliebe entstanden? Ich glaube nicht. Ich möchte meinen, daß sie etwa aus folgenden Begebenheiten hervorgegangen ist:

Es war an einem frühen Sommermorgen, da kam Dürern, ehe die Sonne aufgegangen war, die Erinnerung an einen kleinen Teich, den er dort im Waldesinnern wußte, der an drei Seiten von hohen Kiefern umstanden, an der vierten von einer Waldlichtung umfaßt ist. An Ort und Stelle angekommen setzte sich der Meister der Lichtung gegenüber, etwas oberhalb des Teiches, der ein paar Schritt entfernt von ihm dalag. Dürer legte den Vorder- bzw. Mittelgrund rechts mit den hohen Kiefern, den zur Linken an und begann dann emsig das Seelein mit seinem feinen Schilfkranze zu studieren. Das dunkle, fast metallisch aufleuchtende Blau solch kleiner Waldseen hatte es ihm angetan. Mit dem größten Fleiße sind denn auch die mannigfachen Abtönungen vom sattesten Blau bis zu den hellen Abschattierungen dort in der Nähe der noch nicht angelegten Lichtung beobachtet und ausgemalt. Diese Partie ist die einzige vollendete; also diejenige, die Dürer in erster Linie berücksichtigt hatte. Dann wanderten seine Augen zu seiner Linken. Eingehend untersuchten sie den Boden, geschäftig schuf die Hand nach. Da traf plötzlich das niederblickende Auge ein Lichtstrahl — es sah auf und erblickte zur Linken mächtige gelbrote Lichtgarben, die sich mit voller Wucht auf die Wolken ihm gegenüber warfen, sie mit Strahlen überschütteten, durchschossen, aufzehrten. Hastig fuhr die Hand zu den Farben, das Sonnengold auf das Papier zu bannen — aber bald sank sie gelähmt herab. Das ging auch über Dürers Kräfte. Wie die Kinder das Licht greifen wollen, so wollte er in die Sonne schauen, sie selbst bannen. Sein Versuch mißlang natürlich; aber es ist im hohen Maße anziehend, zu erkennen, daß Dürer ein solches malerisches Kunststück zu versuchen sich getrieben sah. Daß der Vorgang sich so abgespielt hat, wie ich soeben darlegte, beweist die Behandlung des Sees. Dieser ist peinlich durchgeführt, aber kein Sonnenreflex ist auf ihm sichtbar. Es ist kaum anzunehmen, daß Dürer diese Lichter hätte später aufsetzen wollen. Seine Technik verbietet dies zu glauben. Und wie sollte er dazu kommen, den See so detailliert zu malen und die Beleuchtung, d. h. das Sonnenlicht, so ungemein skizzenhaft. Nein, dieses ist eine Zutat, die der Zufall beigefügt hat.

Als Landschafter hat Dürer in den beiden großen Aquarellen, die »trotzichmühle« und in der Ansicht von Nürnberg die Höhe erstiegen.

Ohne ein uneingeschränktes Urteil aussprechen zu wollen, glaube ich doch, die »trotzichmühle« in Berlin für die Jahre zwischen ca. 1506 und 1510 beanspruchen zu dürfen. Der Maler führt uns mitten in ein Dorf, das rechts an den beiden Ufern eines kleinen Flusses gelegen ist. Zur Linken wächst ein unbedeutendes Gehölz, eine Brücke führt zum jenseitigen Ufer. Hier dehnt sich eine weite hügelige Ebene, die mit Dörfern und Weilern bebaut ist, aus; sie wird allseitig von bläulich abgetönten Bergen abgeschlossen. Es ist ein einfaches Stückchen Natur, das der Künstler vor uns ausbreitet, das jedoch mit seinem saftigen Grün, seinem reichen Baum- und Gesträucherschmuck, seinen mannigfach gebildeten Häusern und Kirchen einen gar anheimelnden Charakter trägt. Technisch befriedigen am wenigsten die Hügel im Hintergrunde, deren in der Natur viel duftigerer Ton nicht gut getroffen ist, und die Bäume, die in der Masse des Laubwerks nicht frei genug, noch immer nicht recht wurzelecht sind. In hohem Grade ist aber anzuerkennen, wie der Maler den erfrischenden Eindruck der im saftreichen Grün des ersten Sommers stehenden Natur reproduziert, und wie überlegt er den mannigfach gestalteten Mittelgrund durch einzelne »Rückschieber«, durch einige leuchtende Stellen gegliedert hat. In geeigneter Entfernung gehalten kommt dadurch in das Blatt ungemein viel Bewegung, frisches, unmittelbares Naturleben hinein. Nicht minder ist das Gegenstück Sanct Johanns Kirche zu loben. Um einen großen, ziemlich quadratischen, grünen Wiesenplan sind an drei Seiten einzelne Häuser, Gehöfte und eine Kirche aufgebaut. Weit in den hinteren Grund hinein verlieren sich mit Strauchwerk übersäte Wiesen bis zu dem auf leichten Höhen hochwachsenden und von zartem blauen Nebel eingehüllten Wald. Es ist erstaunlich, wie vorzüglich Dürer die Tiefenwirkung malerisch herausgeholt hat. Sein bereits mehrfach betonter Raumsinn feiert von neuem einen Triumph. Der Mittelgrund ist allerdings mit der duftigen Ferne nicht tadellos verbunden, um so besser die das Bild hebende und komponierende Wirkung einzelner Felder, der Matten, die mit kraftvoller Farbe aus dem Dunst hervorleuchten, geglückt. Die Häuser und Bäume hat Dürer sorgfältig durchgezeichnet, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, die Baumkronen besser verteilt, luftiger, charaktervoller behandelt. Die Tuschierung zeigt eine gewandtere Pinselführung, das »Schummern« tritt intensiver auf. Der ganzen Erscheinung nach dünken mich die drei Bäume in Bremen jenen auf dem soeben betrachteten Blatte sehr nahe zu stehen. Es sind in drei verschieden grünen Nuancen — hellgrün, gelbgrün und dunkelgrün — fleißig durchgemalte Linden, in denen Dürer die Masse zu bewältigen, ihr einen freien künstlerischen Ausdruck zu geben sich bemühte. Das Aufsetzen der Lichter geschah feinfühliger als früher, ohne tiftelig

zu werden. Die Vollendung, die der Meister in diesen mächtigen Bäumen erstrebt, hat er erreicht in seinem herrlichen Lindenbaum, der von einer Bastei ins Land hinablugt.

Die Tonwirkung, die Dürer in der »Sant Johannsenkirche« anreizte, ist noch feiner in der Ansicht Nürnbergs, die er etwa gleichzeitig malte, herausgearbeitet.

Als Landschafter hat Dürer sich meiner Ansicht nach nicht wieder übertroffen, nachdem er die Blätter, auf denen er seine Heimatstadt dargestellt, gemalt hatte.

Im vollen Sonnenlichte, das von rechts her ziemlich lange, bläuliche Schatten auf Häuser, Türme und Wege fallen läßt, liegt die Reichsstadt Nürnberg vor uns. Ein breiter Fahrweg läuft rechts im Vordergrunde, an den Festungsmauern der zurückliegenden Stadt umbiegend, durch die Mitte des Bildes in den Hintergrund. Zur Rechten erblickt man die Stadt bis zum Neuen Torturm und die Burg; zur Linken eine zerfallene Mauer, ein Boskett junger Bäume, grüne Wiesen, ein paar Häuser, im fernsten Grunde links und in der Mitte auf höher liegendem Terrain die Häuser von St. Johann. Alles ist in den mittleren und rückwärtigen Partien, besonders aber die Stadt »Nörnperg« in jenen, über größeren Niederlassungen lagernden bläulichen Dunst, den nur einzelne Dächer mit ihren roten Massen siegreich durchbrechen, gehüllt. Dürer triumphiert in diesem Werke als Tonmaler. Es ist heute noch der Bewunderung wert, wie fein sein Auge das grelle Sonnenlicht, die Schlagschatten, die blauen Halbschatten, den zarten Duft der Ferne und den Sonnendunst der Nähe zu sehen verstand und malte. Was an zeichnerischen Härten mannigfacher Art, an kleinlichem, mißverstandenem Baumschlag usw. den früheren Blättern noch mehr oder weniger anhaftete, ist verschwunden. Man lege dies Blatt und »Trient« in der Sammlung zu Bremen einmal nebeneinander. Jeder wird sofort trotz mancher verwandten Züge den gewaltigen Abstand wahrnehmen. Was dort von dem großen Künstler mit unzulänglicher Technik versucht wurde, ist hier bemeistert. Diese Ansicht von Nürnberg ist das erste durchgearbeitete Stimmungsbild, die erste vollendete Tonmalerei der deutschen Landschaftsmalerei! Eine realistische Beobachtung und eine ungezwungene Wiedergabe der einzelnen Teile, z. B. der Stadt rechts und der Anhöhe links, beherrscht das Bild, die ein Künstler unserer Gegenwart nicht besser hätte geben können.

Schließlich sei Dürer auch in dieser Periode begleitet, wenn er sein Skizzenbuch um eine Studie, an Ort und Stelle schnell fertig gemacht, bereicherte. Ich denke besonders an eine kleine Terrainstudie in Berlin.

Der Vorwurf ist der denkbar einfachste. Auf einer Hochebene sehen wir weitgestreckte, leicht gewellte Felder; links etwas Gebüsch, in der Mitte des Feldes im mittleren Grunde unter Bäumen halb versteckt ein Dörfchen; von rechts nach links niedrige Sandsteinfelsen, die zum Teil von grünen Wiesen begrenzt und von starken Bäumen, die in vollem Laube prangen, bestanden sind. Das ist alles. Aber dies Wenige ist mit einem ungewöhnlich sensitiven Naturgefühle und mit hervorragender Technik geschildert. Vielleicht ist dies Blatt mit seiner diskreten Farbenwahl das für moderne Augen ansprechendste aller Dürerischen Aquarelle. Es ist geradezu eine Freilichtmalerei. Bei genauerem Zusehen wird jeder Beschauer bewundern müssen, wie verständnisvoll das gelbe Licht in die verschiedenen gelblichen und grünlichen Töne aufgelöst ist, wie die größeren grünen Flächen durch ein paar dunkelgrüne Bäume schärfer hervorgehoben, wie wirksam aus den grünen Laubmassen dort im kleinen Einschnitte die roten Ziegeldächer des Ortes hervorleuchten, wie die ansteigenden langen Böschungen des gelblichen Sandsteins durch einzelne kupferrote Flecken unterbrochen und betont sind, oder wie Dürer aus dem mancherlei Grün der Anhöhen den gelben Fleck eines Ährenfeldes, eines Bruches im Gestein auftauchen läßt. Das gesättigte oder zarte Blau der Hügel, die leicht rötlich getönte ebene Ferne, auf der ein ganz feiner bläulicher atmosphärischer Hauch liegt: das alles ist so klar, so licht und farbenreich und so abgestuft, wie man es nur wünschen mag.

Dürer geht als Landschaftsmaler denselben Weg, den er als Seelenkünder gegangen ist. Er nahm seinen Anfang von der Vielgestaltigkeit, der pittoresken Erscheinung der gewaltigen vom südlichen Licht umschwebten Gebirgsnatur, um in den einfachen, großen Linien, den weiten Ebenen, dem weniger anreizenden, matteren Lichte des Vaterlandes auch die eigentliche Heimat als Landschaftsmaler zu finden. Die Größe in der Einfachheit, das war auch auf diesem Felde des so umfassenden Kunstgebietes Albrecht Dürers das imposante Endziel seines Schaffens, das auch diesmal im Kerne des Denkens und Fühlens des deutschen Volkes wurzelte. Dürer zerbricht mit seinen Aquarellen die fesselnde Hintergrundlandschaft und bahnt dem Landschaftsgemälde den Weg.

* * *

Dürer steht als Aquarellist, als Zeichner unter den Landschaftern dieser Jahrzehnte allein. Wir würden aber die Kraft des Empfindens der Künstler für die landschaftliche Umgebung ungenügend erkennen, wenn wir die Zeitgenossen des Meisters von Nürnberg mit Stillschweigen übergehen würden. Wir müssen allerdings zunächst einen Rückschritt machen und den Faden der Untersuchung wieder unmittelbar an die

Frage nach der Hintergrundlandschaft anknüpfen. In diesem Hinblick wäre zuerst Dürer selbst zu nennen. Er befreit sich von der schroffen Gegenüberstellung von Vordergrund und Hintergrund, wird aber des Problemes, selbst in Gemälden wie »das Rosenkranzbild« und »Krönung Mariä«, keineswegs einwandfrei Herr. Und wie steht es mit den Landschaften in den Bildern der »Gekreuzigte« in Dresden und in dem »Allerheiligenbild«?

Dürer verwendet in diesem Falle die Hintergrundlandschaft wie der Meister von Dinkelsbühl; nur in vollendeterer Weise. Sie soll der Szene Relief verleihen. Der Heiland ist ebenso wie Gott Vater mit den Seligen im Allerheiligenbild als »über alle Welt« thronend gedacht: deshalb die ruhigen, sich weit dehnenden Horizontalen. Dürer hatte gleichzeitig im »Christus am Kreuz« den malerischen Wert des hohen Abstandes des Himmels von der Erde erkannt. Burgkmayr leitete, als er seinen Gekreuzigten in Augsburg malte, derselbe Gedanke, nur steigerte er die Monumentalität seines Bildes durch den Kranz von mächtigen, in Aufsicht gezeichneten Bergen.

Die von neuem erwachte und technisch reifere Tonmalerei, die größere Kenntnis der Natur, die monumentale Auffassung aller Stoffe läßt der Hintergrundlandschaft dem enger gefaßten Begriff nach sogar jetzt erst die bedeutsame Stellung ganz zukommen, die ihr gebührt: die künstlerische Erweiterung des Vordergrundthemas. Burgkmayr hat dies Problem in seinem Bilde mit dem Sankt Sebastian und Konstantin in Nürnberg bereits gelöst. Die Massenverteilung im Vordergrunde findet ihre Ergänzung durch die Linien in der landschaftlichen Komposition und die elegante Freiheit der Figuren ihren Widerhall und ihre Unterstützung in der breit gelagerten, reichen Landschaft.

Wenden wir unsere Schritte an den Rhein, so möchte ich hier als Beispiel die Porträts von der Hand des Bartholomäus de Bruyn herausgehoben haben. Wie mächtig unterstützen diese sattgrünen Wiesen mit den starkstämmigen, breitkronigen Bäumen die herrlichen, kraftvoll aufgefaßten Charakterköpfe! Reine Hintergrundlandschaften und doch selbständige Landschaften und trotz allem fest mit dem Vordergrunde verbunden!

Neben oder richtiger vor ihm und in einem Atemzuge müßte als Landschafter der Meister des Todes Mariä genannt werden, wenn nicht dieser Maler durch die Identifizierung mit Joos van der Reke von Cleve aus der Geschichte der deutschen Kunst gestrichen wäre.

(Schluß folgt.)

Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen.

Von **W. v. Seidlitz.**

Die Gesamtausgabe der Radierungen Rembrandts, welche H. W. Singer 1906 in den »Klassikern der Kunst« veranstaltet hat (Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt), bietet mir die Gelegenheit, wie im Jahre 1899 im Anschluß an Sidney Colvins Führer durch die Ausstellung im Britischen Museum (im Repertorium des genannten Jahres S. 208 ff.), so jetzt die Nachträge zu veröffentlichen, welche sich inzwischen ergeben haben. Die Nachträge vom Jahre 1899 sind dabei sämtlich mit berücksichtigt worden, so daß hier alles vereinigt ist, was seit dem Jahre 1895, in welchem mein »Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts« (Leipzig, E. A. Seemann) erschien, Neues zutage gefördert worden ist. Singers sanguinische Hoffnung (S. XV), daß durch eine »Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern«, wie Seymour Haden sie gefordert hatte, »eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit« herbeigeführt werden könne, wird sich wohl nie verwirklichen lassen; ebensowenig steht in Aussicht, daß seine eigenen sehr radikalen Vorschläge in bezug auf die Lösung dieser Frage je allgemeinen Anklang finden werden; aber daß er in einer populären Veröffentlichung seine Ansichten so rücksichtslos ausgesprochen hat, kann nur anregend wirken. Auf die von ihm geäußerten Meinungen ist denn auch im folgenden durchweg eingegangen worden, damit es sich zeige, ob sie von irgendwelcher Seite Zustimmung finden werden. In bezug auf B. 106, 149 und 296 habe ich mich ihm anschließen können, und B. 259 und 302 als fraglich bezeichnet. Im übrigem aber geht er zu sehr nach bloßem Gutdünken vor, ohne sich zu fragen, was Rembrandt als sein Werk in die Welt hat hinausgehen lassen, wenn auch seine eigene Beteiligung sich dabei nicht weit erstreckt haben sollte.

Seit 1895 sind, außer meinem Verzeichnis (58), noch die folgenden Veröffentlichungen über Rembrandts Radierungen hinzugekommen (siehe das Verzeichnis bei mir, S. 197 f., wozu noch als Nr. 44 a hinzuzufügen

ist: Haden [F. Seymour], The etched work of Rembrandt. A Monograph. London 1879. 8°, samt einem Appendix dazu vom 1. Juni 1879, der auch in französischer Sprache erschien):

59. Haden (Sir Francis Seymour), The etched work of Rembrandt: true and false. A lecture. London, Macmillan & Co., 1895. 8°. Es gibt davon zwei, in Kleinigkeiten voneinander abweichende Drucke. — Auch in französischer Sprache erschienen.

60. Hofstede de Groot (C.), Besprechung meines Verzeichnisses. Im Repertorium 1896, S. 376 ff.

61. Hamerton (Phil. Gilbert), The etchings of Rembrandt (and Dutch etchers of the seventeenth century, by Laurence Binyon). London, 1896, 8°.

62. (Straeter), Sammlung Dr. Aug. Straeter. H. G. Gutekunsts Kunstauktion. Stuttgart 10.—14. Mai 1898. 8°.

63. Colvin (Sidney), Guide to an exhibition of drawings and etchings by Rembrandt and etchings by other masters in the British Museum. Printed by order of the Trustees. (London) 1899. 8°.

64. Seidlitz (W. v.), Nachträge zu Rembrandts Radierungen. Im Repertorium 1899, S. 208 ff.

65. Hamerton (P. G.), The etchings of Rembrandt. With 50 facsimiles in photogravure and an annotated Catalogue of Rembrandt's etchings by Campbell Dodgson. London 1904. Gr. 4°.

66. Hind (A. M.), Notizen zu Rembrandts Radierungen. Im Repertorium 1905, S. 150 ff.

67. Valentiner (Wilh. R.), Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905. Gr. 8° (S. 31 ff.: »Zur Bezeichnung einiger Radierungen«).

68. Hamann (Rich.), Rembrandts Radierungen. Berlin 1906. Gr. 4°.

69. Holmes (C. J.), The development of Rembrandt as an etcher. Im Burlington Magazine IX (1906) 87, 245, 313, 383 ff.

70. Hofstede de Groot (C.), Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Haag 1906. 8° (und im VIII. Bande von Bodes großem Rembrandtwerk, das gleichfalls gelegentliche Bemerkungen über die Radierungen enthält).

71. Singer (H. W.), Rembrandt. Des Meisters Radierungen. Stuttgart und Leipzig 1906. Gr. 8°. Mit Nachtrag in der Kunstchronik 1905/6, Nr. 33.

72. Hofstede de Groot (C.), Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem 1906. 8°. S. XX ff.

Nach der Nummernfolge von Bartsch.*)

1. Selbstbildnis mit krausem Haar. — Von Holmes, S. 246 Anm. 2 (siehe Literatur Nr. 69) verworfen; ebenso von Singer (Lit. Nr. 71) S. 275 (Bemerkung zu S. 185) und S. 273 (Bem. zu S. 125) wegen der »unkünstlerischen, schablonenhaften Beleuchtung, die . . (das) Gesicht in eine Weiße- und eine Negerhälfte zerfallen läßt«. »Ich stehe nicht an,« fährt er an letzterer Stelle fort, »sämtliche Blätter und Überarbeitungen, die die eben angeführte Beleuchtung aufweisen, kurzerhand aus dem Werk Rembrandts zu scheiden.« — Zeigen auch die meisten Schülerarbeiten sowie manche von fremder Hand vorgenommene Überarbeitungen ursprünglich echter Radierungen diese Eigentümlichkeit, so reicht doch der angeführte Grund nicht aus, um dieses Blatt, wovon Überarbeitungen nicht vorhanden sind, zu verwerfen.

2. Selbstbildnis, von vorn gesehen, im Barett. — Von Singer (S. 185) ohne Angabe eines Grundes verworfen.

3. Selbstbildnis mit dem Falken. — Auch von Colvin (Nr. 121) verworfen.

4. Selbstbildnis mit der breiten Nase. — (Dem Gemälde von 1630 beim Grafen Andrassy in Pest [Bode Nr. 17] nahestehend.) Von Singer (S. 185) verworfen.

5. Selbstbildnis, vornübergebeugt. — (De Groot im Rep. XIX, 280 für die Echtheit.) — Von Singer (S. 192) verworfen.

7. Selbstbildnis im Mantel und breitkrempigen Hut, Halbfigur. — (Bei Colvin [Nr. 50] ein Zwischenzustand zwischen 3 und 4. Die Altersangabe auf dem von Rembrandt überzeichneten Abdruck des II. Zustandes im Britischen Museum liest er 27 [statt 24]. — S. Haden [engl. Ausg. S. 23] meint, die Bezeichnung [auf dem 7. Zustand] sei erst einige Zeit später hinzugefügt worden. — Auf dem Gemälde von 1632, worauf H. de Groot [im Repert. 1896] hinwies, ist die Haltung anders, das Haar anders verteilt [Bode Nr. 61]: es bildet somit keine Vorlage für die Radierung.)

8. Selbstbildnis mit wirrem (besser als gesträubtem) Haar. — Hind (S. 152) für die Umkehrung des 3. und 4. Zustandes. — Nach Holmes (S. 246 Anm. 2) fraglich. — Von Singer (S. 187) verworfen.

9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung. — Von Singer (S. 187) verworfen.

10. Selbstbildnis, über die Schulter blickend. — Straeter behielt die Bezeichnung von Bartsch bei und übersetzte sie durch: mit schiefem Mund; doch trifft das nicht zu. — Von Singer (S. 187) verworfen.

*) Die aus dem Repertorium von 1899 übernommenen Angaben sind eingeklammert. — Die für den Gebrauch wichtigen Zusätze sind gesperrt gedruckt.

11. Titus van Rijn. — (Weitere Bildnisse des Titus bei Bode zusammengestellt.) — Nach Hind (S. 151) um 1655 oder etwas später. — In Clement de Jonges († 11. Febr. 1679) Nachlaßinventar Nr. 57 schon als »Titus conterfeytsel« (H. de Groot, Urk. Nr. 346). — Claussin hatte schon die Vermutung ausgesprochen, daß hier Titus dargestellt sei; dieser Ansicht schlossen sich Middleton, Michel u. a. an (Valentiner 31).

12. Selbstbildnis im Oval. — (Im Britischen Museum beide Zustände.) — Hind (S. 152) bezweifelt, ob die Platte verkleinert worden sei; doch scheine die Darstellung im 2. Zustand links und oben eine gerade Einfassungslinie erhalten zu haben. — Holmes (90) hält das Blatt für echt und sieht es als vielleicht um 1628 entstanden an.

13. Selbstbildnis mit offenem Mund (besser als: schreiend). — Von Singer (S. 188) verworfen.

16. Selbstbildnis mit runder (besser als: dicker) Pelzmütze. — (Der angebliche 2. Zust. im Brit. Mus. mit der Feder überzeichnet.) — Von Singer (S. 188) verworfen.

18. Selbstbildnis mit dem Säbel. — (Der 1. Zust. nur in Paris und Cambridge. — Nach Colvin [Nr. 120] der 3. Zust. retuschiert, besonders um das rechte Auge.) — Valentiner (31) identifiziert das Blatt mit dem »Raetsheer van sijn majesteit in Poolen« in de Jonges Nachlaßverzeichnis.

19. Rembrandt mit Saskia. — (H. de Groot verweist auf die Rötelzeichnung der Saskia in Louvre [Lippm. 161a], die aber wohl etwas später ist.)

20. Selbstbildnis mit dem federgeschmückten Barett. — (M. Schmid [Kunstchr. 1897, 130] für die Echtheit des 1. Zustandes in Berlin. — Nach Straeters Unt. ist im 2. Zustand der Schatten auf der linken Seite verkleinert; dieser Schlagschatten reicht nicht über den Mund hinaus.)

21. Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm. — (Colvin [Nr. 163] zweifelt, ob die Überzeichnungen auf dem Exemplar des Brit. Mus. von Rembrandt herrühren. In ähnlicher Weise überzeichnete Exemplare des 1. und 2. Zustandes, aus dem Besitz S. Hadens, befanden sich auf der Ausstellung des Burlington Clubs; ein drittes im Besitz des capt. Holford).

22. Selbstbildnis, zeichnend. — Hind (S. 152) schlägt vor, den 4. Zustand fortzulassen, da er nur auf abgenutzten Abdrücken des 5. Zustandes zu beruhen scheine; dagegen gebe es nach dem 5. Zustand noch einen Zustand, worin der Umriß der rechten Backe etwas überarbeitet sei (kleine Vertikalstriche im Hintergrund in dessen Nähe). — (Nach S. Haden [33] ebenso wie auch B. 112, 120, 208, 231, 278,

285, vielleicht auch B. 74 in den Jahren 1645—48 in Elsbroeck, der Besitzung von Six, entstanden.)

23. Selbstbildnis mit dem Federbusch. — (Auch nach S. Haden [23] kein Selbstbildnis.)

26. Selbstbildnis mit flacher Kappe. — (Nach Colvin [Nr. 153] später zu datieren. — Auf dem 1. Zust. im Brit. Mus. die Bezeichnung sehr schwach geätzt. — Im 2. Zustand von anderer Hand schwach überätzt [beides nach Colvin].)

27. Selbstbildnis mit dem Haarschopf. — Nach Holmes (90) vielleicht vor 1628. — Von Singer (S. 189) verworfen.

28. Adam und Eva. — (Das Ex. im Brit. Mus. in Kreide [nicht Tusche] überzeichnet [Colvin Nr. 156]; diese Änderung im 2. Zust. nicht verwendet. — Eine weitere Zeichnung eines Elefanten im Brit. Mus. [Lippm. 118].) Nach M. Schmid (Kunstchron. N. F. VIII [1897] 132) die Modelle ohne jede weitere Tendenz wiedergegeben. — Es genügte Rembrandt, den außergewöhnlichen Ort der Handlung durch ein Beispiel aus einer fremden Tierwelt anzudeuten (Valentiner 156). — Nach Singer (S. 153) zweifelhaft, da die phantastische Auffassung der Schlange befremde! — In de Jonges Inventar Nr. 17.

29. Abraham, die Engel bewirtend. — (Die Zeichnung der Samml. Malcolm jetzt im Brit. Mus.) Abb. dieser Zeichnung bei Sarre (Jahrb. d. K. Pr. K.-S. 1904, 146).

30. Hagars Verstoßung. — (Singer beschreibt im Kat. Lanna II. Nr. 7813 einen 2. Zustand mit Retuschen am Kopfe Ismaels, an der Schattenseite des Kleides der Hagar, am Schlagschatten, der Pelzverbrämung und der rechten Schulter Abrahams). — Valentiner (29) meint, das Kind könne Rembrandts am 15. Dezember 1635 getaufter Sohn Rumbartus sein (?).

31. Hagars Verstoßung. — Die Angabe aus Rovinsky gehört zu B. 32.

33. Abraham Isaak liebkosend. — Valentiner (29) meint, auch hier sei Rumbartus dargestellt; dann müßte das Blatt etwas später als 1636 entstanden sein. — Nach de Jonges Inventar Nr. 25 »Vader Abraham speelend met sijn soon« (somit die Deutung auf Jakob und Benjamin ausgeschlossen); s. Valentiner 33.

34. Abraham mit Isaak sprechend. — Nach Singer (S. 168) zweifelhaft: »Wie auf B. 70 heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.« — Ähnliche Federzeichnung in Stockholm (Tekningar II Nr. I, 3).

35. Abrahams Opfer. — Valentiner erkennt (59) in Isaak den jungen Titus.

37. Joseph seine Träume erzählend. — Valentiner (29) erkennt in Joseph den kleinen Rumbartus; doch handelt es sich hier um einen zehn- (nicht etwa vier-) jährigen Knaben. Bode (im Rembr.-Werk III, 34) meint, das Blatt sei von einem Schüler nach der Grisaille Rembrandts bei Six begonnen worden, dann unfertig liegen gelassen, bis Rembrandt es im Jahre 1638 vollendete.

38. Jakob den Tod Josephs beklagend. — (Gegendruck im Britischen Museum.) — Auch von Singer (S. 191) verworfen.

40. Der Triumph des Mardochäus. — Nach J. Veth in Oud-Holland XXIV, 42 soll unter den Zuschauern ein Mann demjenigen mit dem aufgehobenen Arm in Dürers Marienleben B. 79 (nicht 89) entsprechen, was jedoch kaum zutrifft.

41. David betend. — Von Singer (S. 174) ohne Angabe eines Grundes angezweifelt!

42. Der blinde Tobias. — (Nach S. Haden [19] nach M. v. Heemskerck.)

43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. — (Nach S. Haden nach M. v. Heemskerck.) — Hind (153) spaltet den 1. Zustand, jedoch nicht wegen der von Rovinski angeführten Merkmale, sondern wegen der Hinzufügung »einiger regelmäßiger Parallelstriche an dem oberen Rande links«. — (Colvin [Nr. 178] führt beim 2. Zust. namentlich neue Strichlagen zwischen der Wolke und dem Esel an.)

44. Die Verkündigung an die Hirten. — (Auf dem Ex. des 2. Zustandes im Brit. Mus. die Flügel und der Körper des Engels in den Schatten mit Tusche verstärkt; im 3. Zust. sind diese Veränderungen ausgeführt worden [Colvin Nr. 108].) — Singer (S. 144) versetzt das Blatt unter die fraglichen, da ihm das Vorgehen, nicht stufenweise die ganze Komposition weiter zu fördern, sondern erst einzelne Stellen ganz auszuführen, als »durchaus unkünstlerisch« erscheint. Den Vergleich mit Dürers Verfahren will er nicht gelten lassen, weil dieses beim Stechen, nicht beim Radieren Anwendung fand (s. seine Ausführungen auf S. 274). — Dem ist entgegenzuhalten, daß einem Schüler sicher nicht gelungen wäre, bei solchem Verfahren eine einheitliche Wirkung zu erzielen.

48. Die kleine Beschneidung. — Der Stich von Henr. Goltzius wohl für die Mittelgruppe benutzt (Valentiner 107). — (Der Priester ähnlich dem Hohenpriester auf dem Bilde bei Alb. Lehmann in Paris, nach Bode, Rembr.-Werk Nr. 42.)

52. Die kleine Flucht nach Ägypten. — (S. Haden schreibt das Blatt in der engl. Ausg. S. 25 nur vermutungsweise Bol zu, der damals 17 [nicht 16] Jahre alt war.)

53. Die Flucht nach Ägypten, Nachtstück. — (Nach Colvin [Nr. 244] scheint im Brit. Mus. kein Gegendruck vorhanden zu sein, wohl aber 2 Ex. des 1. Zust. Dieser Zustand auch in Dresden.) — In de Jonges Inv. Nr. 48.

54. Die Flucht nach Ägypten, Skizze. — Von Singer (S. 190) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — Wegen des Selbstbildnisses Rembrandts siehe oben zu Nr. 5.

56. Die große Flucht nach Ägypten. — Rembrandt hat die Platte vermutlich aus dem Nachlaß von H. Segers erworben (Valentiner 95).

60. Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend. (Nach S. Haden [19] die Landschaft nach Tizian oder Campagnola.) — Valentiner (59) erkennt darin ein Bildnis des Titus.

61. Maria mit dem Christkinde in Wolken. — (Bei Straeter [Aukt.-Kat.] der 2. Zustand mit diagonalen Strichen am Himmel. — Colvin [Nr. 179] bemerkt, der Kopf, der nahe von Marias rechtem Knie verkehrt sichtbar ist, zeige, daß früher auf dieser Platte eine andere Zeichnung begonnen worden sei.) — In de Jonges Inventar Nr. 38.

63. Die heilige Familie mit der Katze (besser so zu benennen als: Joseph am Fenster). — Zu vergleichen die ähnlich angeordnete, aber schon früher (1646) entstandene Madonna mit der Katze und dem gleichen Lehnsessel in Kassel, Bode Nr. 252.

64. Jesus, als Knabe unter den Schriftgelehrten sitzend. — Valentiner (59) erkennt darin Titus.

65. Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten — (Die Flecken im 1. Zust. führt Straeter auf Rost, Colvin [Nr. 250] auf eine Beschädigung der Platte zurück.) — Valentiner wie bei der vorigen Nummer.

66. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, klein. — (Die eine Figur [nach Bode Nr. 40] gegenseitig zu dem h. Anastasius von 1631 in Stockholm [?].)

67. Christus lehrend, gen. La petite Tombe. — Der Kunsthändler hieß Pieter de la Tombe (De Groot, Urk., Nr. 129), nicht La Tombe. — Die Überarbeitung von Norblin, die Rovinsky nicht wiedergegeben hat, findet sich reproduziert bei H. Bouchot, Bibliothèque Nationale, Musée du Cabinet des Estampes, 1. Série, 3. Livr. (1901?) Nr. 49. — Vgl. H. Bouchot, Deux épreuves de la »petite tombe« de Rembrandt au Cab. des Est. de Paris (Gaz. d. B. — Arts, 3. pér., t. XXII [1899] 381 ff.) — Die Gebärde Christi ist durch Raphaels Disputa angeregt (Valentiner 71). — Das Kind, das unbekümmert vorn am Boden in den Sand zeichnet, deutet vielleicht darauf hin, daß Christus von der Unschuld der Kinder rede (ders. ebend.).

68. Der Zinsgroschen. — (2. Zustand. Ein paar senkrechte Striche auf der Spitze des Turbans des vorn stehenden Pharisäers hinzugefügt, nach Colvin Nr. 113.) — Von Singer (S. 192) verworfen; die »kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die ganze Haltung der Platte« erscheinen ihm »eines Rembrandt unwürdig«. — In de Jonges Inv. Nr. 52.

69. Christus die Händler aus dem Tempel treibend. — Von Dürer ist auch die Linkshändigkeit der Gestalt Christi übernommen (siehe [Swarzenski] Rembr.-Ausst. im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinst. 1906 Nr. 19). — Nach Goethe (Max. u. Refl., Schriften der Goethe-Ges. Bd. 21, Nr. 1114) umstrahlt hier die Glorie die Hand, statt wie gewöhnlich das Haupt.

70. Christus und die Samariterin, in Querformat. — (Auch de Groot [Rep. XIX, 380] schreibt die Überarbeitung des 3. Zust., wegen der eigenhändigen Bezeichnung, Rembrandt selbst zu.) Nach Valentiner (80) Anklänge an das Bild gleichen Gegenstandes von Moretto in der Sammlung Morelli zu Bergamo, dessen Komposition auf ein Vorbild Giorgiones zurückgehen könnte, das Rembrandt nach dem Inventar von 1656 (de Groot, Urk., Nr. 169, Stück 109) zur Hälfte mit dem Kunsthändler P. de la Tombe besaß: die Frau legt, wie auf dem Bilde in Bergamo (Abb. Valentiner Taf. V), die Hände übereinander, indem sie sich auf den Eimer stützt; auch die Form des Brunnens und der Gebäude im Hintergrunde übereinstimmend. — Nach Singer (S. 179) zweifelhaft, da sich die Gestalten, besonders die Köpfe, schlecht vom Hintergrund abheben.

71. Christus und die Samariterin, quadratisch. — (Der 1. Zustand mit zwei feinen horizontalen Strichen oben und einem unten; im 2. diese Striche entfernt; nach Colvin Nr. 111.) — Der Christus mit Benutzung des bei B. 70 angeführten Bildes in Bergamo, wonach Rembrandt das vermeintliche Giorgionesche Vorbild schon 1634 gekannt haben müßte (Valentiner 80; doch braucht er es nicht gerade, wie dort gesagt wird, damals schon besessen zu haben).

72. Die kleine Auferwèckung des Lazarus. — (Die Striche auf der Stirn ursprünglich sehr fein und fast senkrecht; auf der Überarbeitung in diagonaler Richtung [Kat. Straeter].)

73. Die große Auferweckung des Lazarus. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 380] aus dem Anfang des Jahres 1632.) — Hind (154) führt einen Zwischenzustand zwischen dem 9. und 10. an, wo die beiden Köpfe neben dem entsetzten Mann mit feinen Vertikalstrichen auf dem Mann links schraffiert sind. — Für den Lazarus sei dasselbe Modell benutzt worden, wie für die Maria auf der Kreuzabnahme in der Ermitage

von 1634. — (S. Haden [engl. Ausg. 26 Anm.] gibt die Möglichkeit zu, daß Vliet an dem Blatt mitgewirkt habe. — De Groot [Rep.] sagt, die Rötelzeichnung im Brit. Mus. sei später zu einer Grablegung umgewandelt worden. — Den Greis im Käppchen erkennt er mit Recht in einem lebensgroßen Greisenkopf in Oldenburg wieder [Bode Nr. 140]. Der kahlköpfige Greis kehrt ähnlich in einem von 1632 datierten Studienkopf in Kassel wieder [Bode Nr. 136]. — De Groot [Rep.] verweist ferner auf die Beziehung zu der Radierung des gleichen Gegenstandes von Livens B. 3. — S. Haden meint, de Wet habe dazu manche Motive geliefert und verweist auf dessen [undatiertes] Bild des gleichen Gegenstandes in der Ermitage.) — Singer (S. 194) verwirft das Blatt: »An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur sind seiner unwürdig.«

74. Christus als Kinderfreund (besser als: die Kranken heilend), gen. das Hundertguldenblatt. — (S. Haden versetzt das Blatt frageweise in das Jahr 1650, Valentiner (153) in die zweite Häfte der dreißiger Jahre, worauf das Kamel weist, wie überhaupt die Vorliebe für Tiere; der Dreiecksaufbau, der durch einen Gewandbausch verstärkt wird, welcher an das Selbstbildnis von 1639 erinnert; die Vertiefung des Raumes durch Schlagschatten, wie z. B. bei Adam und Eva von 1638.) — (S. Haden hält den 1. Zust., namentlich im Hinblick auf die linke Hälfte, für nicht ganz druckreif.) — Die Aufschrift auf dem 1. Ex. (in Amsterdam) von der Hand des Kunsthändlers Jan Pietersz Zoomer (1641 bis ca. 1716), somit wohl nicht vor 1665; danach hätte Rembrandt noch nach seiner Insolvenzerklärung Abdrücke des 1. Zust. besessen, die er umtauschen konnte (de Groot, Urk. Nr. 266). — Die erste Aufschrift auf dem 3. Ex. (in Wien) wahrscheinlich von Rembrandt; die andere von einer Hand des 17. Jahrh. (ebend.). — (Die Ex. 4 und 5 [im Brit. Mus.] auf japan. [nicht chines.] Papier. — Ex. 4 [von Sloane] auf dunklerem Papier, nach Colvin [Nr. 233] an einigen Figuren des Vordergrundes mit Tusche übergangen, jedoch wohl nicht von Rembrandt, wie denn auch diese Änderungen später nicht verwendet wurden. — Vom 2. Zust. besaß auch Dr. Straeter ein vorzügliches Exemplar; ein besonders schönes im Brit. Mus. aus der Samml. Malcolm.) — Auf dem Abdr. des 2. Zust. in der Pariser Nationalbibliothek vier Vierzeiler, je in einer Zeile geschrieben, von H. F. Waterloos, unterhalb der Darstellung (de Groot, Urk. 266). — Der zweite dieser Vierzeiler gibt der Deutung von M. Schmid (s. mein Verz. S. X) recht und führt die einzelnen hier dargestellten Szenen aus Matth. Kap. 19 auf: die Heilung der Kranken (V. 2), die Segnung der Kinder (V. 14), die Bestrafung der Apostel

(V. 13), die Zurechtweisung des reichen Jünglings (V. 16—26) und die disputierenden Schriftgelehrten (V. 3—12). — Rud. Schrey (Frankf. Zeitung 24. 7. 1906) tritt für die Benennung Christus als Kinderfreund ein und verweist wegen des Kamels auf den Vergleich mit dem Reichen (V. 24). Künstlerisches Feingefühl habe Rembrandt veranlaßt, die beiden Hälften der Darstellung dadurch zu verbinden, daß er dem linken Arm Christi die jetzige Lage gab und den Faltenwurf des Ärmels auf die Steinwand verlegte, ferner den rechten Arm der zu Jesu Füßen liegenden Frau verlängerte und die Strohdecke unter diesem Arm hinzufügte. Die Handlung habe sich ursprünglich im Freien, vor dem Stadttor, abgespielt, worauf noch Spuren von Bäumen und Felsen deuten; um aber eine ruhigere Wirkung zu erzielen, habe Rembrandt diesen Hintergrund abgeschliffen und mit gekreuzten Strichlagen überdeckt, wobei wohl auch einige Personen, besonders auf der rechten Hälfte, zum Opfer gefallen sind. — (De Groot [Rep. XIX, 380] verweist auf die Ähnlichkeit mit den Köpfen des Sokrates und Erasmus.) — Das Blatt wird noch von Uffenbach (1711) als die Hundert-Gulden-Prent bezeichnet (de Groot, Urk., Nr. 390); Valentiner (71 Anm. 1) meint, vielleicht habe Rembrandt die guten Abzüge zu je 100 fl. verkauft.

75. Christus am Ölberg. — Singer (S. 176) zählt das Blatt zu den zweifelhaften, weil er die Zeichnung des gleichen Gegenstandes in Hamburg (Lippm. 134), in Querformat und mit den Aposteln auf der rechten Hälfte, für die Vorlage der Radierung hält und findet, daß »das einzelne viel besser und das Blatt (die Zeichnung) überhaupt schöner komponiert« sei. Rembrandt, meint er, hätte dann »die Gruppe im Gegensinn frei auf das Kupfer kopieren müssen« (da die Hauptgruppe im wesentlichen gleichseitig ist). Eine solche Übereinstimmung mit der Zeichnung ist aber, außer allenfalls bei dem Apostel im Profil, gar nicht zuerkennen (Näheres in der Kunstchronik 1905/6 Sp. 535).

76. Christus, dem Volke vorgestellt, in Querformat. — (Im 3. Zustand die Platte oben etwas verkürzt. — S. Haden und Colvin sind der Ansicht, das Blatt sei von 1653, als ein Gegenstück zu den Drei Kreuzen dieses Jahres, da die Jahreszahl 1655 erst spät auftritt. — Die von Vosmaer angeführte Grisaille [angeblich von 1653] dürfte nach de Groot auf der Verwechslung Smiths mit der Grisaille der Nat.-Gall. zum Ecce homo von 1634 beruhen.)

77. Das Ecce homo. — Von Singer (S. 195) verworfen. S. Haden (29) hatte schon darauf hingewiesen, daß der Schatten, den die Beine von Pilatus' Stuhl werfen, vor diesen Beinen selbst ausgeführt worden sei.

78. Die drei Kreuze. — Neumann (450 Anm.) meint, auf dem 4. Zust. sei wohl eines der Pferde vom Monte Cavallo verwendet worden.

— Die Zeichnung Lippm. 192a (im Goethehaus zu Weimar, de Groot Handz. Nr. 532) hat Ähnlichkeit mit der Gruppe vorn links. — Vergl. Masolinos Kreuzigung in S. Clemente zu Rom.

79. Christus am Kreuze zwischen den Schächern. — Der angebliche 2. Zustand (in der Sammlung Friedr. Aug. II. zu Dresden) ist beschnitten, muß somit fortfallen.

80. Christus am Kreuze. — Von Singer (S. 196) verworfen: »Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten unter anderm das Blatt.« — Nach Holmes (248) eher von 1636 oder gar 1638 (als von 1634).

81. Die große Kreuzabnahme. — (Der 1. Zustand der 2. Platte nur in Amsterdam. — De Groot hält die ganze zweite Platte für eine Arbeit Rembrandts; S. Haden schränkte seine Ansicht später dahin ein, daß er die Arbeit nur vermutungsweise Livens zuschreibe; die Überarbeitung mit dem Stichel glaubt schon Mariette [Abeced. IV, 352] Rembrandt absprechen zu müssen.) — Holmes (247 Anm. 6) erblickt in dem Kopf des Joseph von Arimatia ein Bildnis des Sylvius.

82. Die Kreuzabnahme. Skizze. — Ölskizze dazu, grau in grau, in der Lond. Nat. Gall. (Bode Nr. 245).

84. Christus zu Grabe getragen. — Nach Valentiner (59) der Junge, der mit an der Bahre trägt, vielleicht Titus (um 1645—50).

85. Die Schmerzensmutter. — (De Groot [Rep. XIX, 381] meint, Rembrandt habe hier wahrscheinlich ein Vorbild von anderer Hand benutzt.) — Von Singer (S. 196) verworfen.

86. Die Grablegung. — (Singer [Kat. Lanna II, 242 Nr. 7870] sagt vom 2. Zust., die Lichter zeigten Arbeiten, die an die sog. Schabkunst der Everdingenschen Blätter zu Reineke Vos erinnern.)

88. Christus in Emmaus, klein. — (Nach S. Haden nach fremder Erfindung.)

90. Der barmherzige Samariter. — Die Bezeichnung in Amsterdam zeigt das Datum 1633 (nicht 1632) und befindet sich auf einem Exemplar des 2. (nicht 1.) Zustandes; sie ist alt, aber stammt wohl nicht von Rembrandt (de Groot, Urk. Nr. 26; so auch Hind [150]). — (Das Blatt ist somit erst 1633 enstanden. — Nach de Groot [Rep. XIX, 381] stammt auch die untere rechte Ecke von Rembrandt selbst.) — Nach Valentiner (151 Anm. 2) ist auch der Hund von Rembrandt. — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 132] hält dagegen auch das Erdreich links mit der Treppe, der Fensterleibung usw. für Schülerarbeit. — Bode [Rembr.-Werk II S. 15] weist diese sowie einige andere gleichfalls größere Radierungen, für die meist Bilder oder Skizzen des Meisters als freie Vorlagen vorhanden waren, und die in der Ausführung hinter diesen

sowohl wie hinter den zweifellos eigenhändigen Radierungen Rembrandts mehr oder weniger zurückstehen, Schülern zu, die unter Rembrandts Aufsicht und Beihilfe gearbeitet haben.) — Wegen dieser Beihilfe und wegen der eigenhändigen Bezeichnung (also aus einem geschichtlichen Grunde) sind aber solche Arbeiten in dem Werk Rembrandts zu belassen. — (S. Haden nennt neben Bol auch Rottermondt als den vermutlichen Urheber des Blattes.) — Singer (S. 199) verwirft es: »Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen.«

91. Der verlorene Sohn. — (Der 2. Zustand mit Ätzfleck auf dem Rock des die Treppe hinabschreitenden Mannes. — Die Anlehnung an Heemskerck hatten bereits Vosmaer [S. 164 und 177] und S. Haden angeführt.) — Nach Singer (S. 149) zweifelhaft: das Blatt sei von »schlechter Haltung« und »strotze von Zeichenmängeln«. — In de Jonges Inv. Nr. 59.

92. Die Enthauptung Johannnes d. T. — Die Zeichnung des Dr. Straeter jetzt bei Hofstede de Groot (s. dessen Zeichnungen, Nr. 1274).

95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. — Die Kreidestudie in Dresden im Gegensinn. — Von Singer (S. 200) verworfen: »Das geistlose Gekritzel in der Architektur weist überhaupt auf keinen »Meister« hin. Das Blatt fällt auch ganz aus dem sonstigen »Werk« heraus.«

98. Die Taufe des Kämmerers. — Nach der Vasari Society II, 28 (Hind) eine getuschte Federzeichnung in der Samml. Edw. Holland Vorstudie dafür. — Nach de Groot (Zeichn. Nr. 703) ein Entwurf für einen Teil der Komposition, getuschte Federzeichnung, bei Bonnat. — Nach Singer (S. 159) sehr zweifelhaft. — In de Jonges Inv. Nr. 54.

99. Der Tod der Maria. — (Colvin [Nr. 157] hält auch noch den 2. Zust. für einen Probedruck.) — Nach de Groot (Zeichn. Nr. 397) enthält eine Rötelzeichnung in München die erste Idee dazu.

100. Der h. Hieronymus am Fuß eines Brunnens lesend. — (Colvin [Nr. 109] führte zum 1. Zustand noch eine Fehlstelle im Schatten am Baum hinter dem Heiligen an, die im 2. Zust. verbessert wurde. — S. Haden schrieb später das Blatt dem Bol nur mit Wahrscheinlichkeit zu.) — Auch von Singer (S. 201) verworfen.

101. Der h. Hieronymus im Gebet, emporblickend. — Von Singer (S. 201) ohne Angabe eines Grundes verworfen. — De Groot, Zeichn. Nr. 1176, führt eine Federzeichnung dafür in Amsterdam an.

102. Der h. Hieronymus im Gebete, niederblickend. — Von Singer (S. 202) verworfen.

103. Der h. Hieronymus bei dem Weidenstumpfe. — Die schöne getuschte Federzeichnung einer alten Weide, vormals bei Dr. Straeter, jetzt bei Bonnat (de Groot, Zeichnung Nr. 739, mit der Berichtigung S. XXI Anm.), erscheint wie eine Vorstudie dafür. — Singer (S. 60) bemerkt, dieses Blatt (sowie B. 104 und 107—?) verdankten ihre künstlerische Fassung wohl der günstigen Anregung, die er aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum geschöpft. — In de Jonges Inventar Nr. 32 als »stammetjen«.

104. Der h. Hieronymus in bergiger Landschaft. — (Nach S. Haden [34] von 1651. — In der Hamburger Kunsthalle eine genaue gegenseitige Zeichnung, Lippm. 133.)

105. Der h. Hieronymus im Zimmer. — (Colvin [Nr. 197] beschreibt den 1. Zustand als mit leicht nach außen gebauchtem Vorhang, der im 2. Zust. nach innen gebaucht ist.) — Singer (S. 166) bezeichnet das Blatt als sehr zweifelhaft. Die Beleuchtung sei eben so schwach wie auf dem allgemein verworfenen »Mann bei Kerzenbeleuchtung« B. 148. Diesem Vergleich ist aber nicht beizustimmen.

106. Der große h. Hieronymus, kniend. — Das Blatt ist nicht nur als »sehr fraglich« zu bezeichnen, sondern mit Singer (S. 203) zu verwerfen.

107. Der h. Franziskus. — (Nach S. Haden die Landschaft offenbar unter dem Einfluß Tizians oder Campagnolas.)

108. Die Todesstunde — (Auf dem Amsterd. Ex. des 1. Zust. von alter Hand der Name Bols hinzugeschrieben, nach de Groot im Rep.)

109. Das Liebespaar und der Tod. — (Nach Straeter [Aukt.-Kat.] später Kartusche [nicht Kaltnadelarbeit] und Verse hinzugefügt.)

110. Allegorie, der Phönix genannt. — Eine Ölskizze von Rubens, die Apotheose Jakobs I., in Brüssel, im Gegensinn verwertet (Valentiner 69).

111. Das Lob der Schiffahrt (besser als: Das Schiff der Fortuna zu benennen). — Von Singer (S. 137) ohne Angabe des Grundes als zweifelhaft bezeichnet.

112. Medea. — (Der 2. Zust. in Cambridge.)

114. Die große Löwenjagd. — Nach Vosmaer wurde um 1640 in Amsterdam eine Menagerie gezeigt (Valentiner 155.)

115. Die kleine Löwenjagd. — Valentiner (155) hält, mit de Groot, dieses Blatt und B. 116 für ein Frühwerk.

116. Die Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern. Nach Holmes (90) um 1630. — Ebenso Hind (151), der einen Einfluß von Rubens zu erkennen glaubt.

118. Die drei Orientalen. — (Nach Hamerton [1896] 35 wurden 1868 neue Abdrücke angefertigt.)

119. Die wandernden Musikanten. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 381] eigenhändig; nach S. Haden [19] nach fremder Erfindung; nach M. Schmid [Kunstchron. 1897, 131] Schülerarbeit. — Im Brit. Mus. ein Gegendruck des 1. Zust.) — Auch von Singer (S. 204) verworfen. Das Blatt wird doch wohl echt sein. — In de Jonges Inventar Nr. 15.

120. Preziosa. — In de Jonges Inventar Nr. 5 als Wandelnde besjes bezeichnet (de Groot, Urk. Nr. 346).

123. Der Goldschmied. — Hind (151) liest die Jahrzahl, wie Middleton, als 1655.

124. Die Pfannkuchenbäckerin. — (Colvin [139] führt einen Zwischenzustand zwischen dem 2. und 3. an, mit einigen weiteren Überarbeitungen. — Vosmaer fühlt sich stark an eine Radierung J. v. d. Veldes erinnert, was auch S. Haden anführt. — Der Hund auf einer Zeichnung in Pest [de Groot, Rep. XIX, 379].) — Gegenseitige Federz. der Bäckerin in Dresden (de Groot, Zeichn. Nr. 257). — Zeichnungen in Amsterdam und im Louvre behandeln den gleichen Gegenstand, doch nicht übereinstimmend mit der Radierung. Eine ähnliche getuschte Federz. von der Gegenseite, die Alte allein darstellend, in Stockholm (Tekningar I, IV, 6). — Valentiner (29) sieht in dem Kinde den kleinen Rumbartus (geb. Ende 1635).

126. Die Synagoge. — Nach Singer (S. 169) zweifelhaft: »Die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt rechts erregen Bedenken.«

127. Die Nägelschneiderin. — Nach Rembrandts Gemälde von 1632 im Mus. von Rennes (Bode VIII, Nr. 558).

128. Der Schulmeister. — (Straeter [Aukt.-Kat.] sagt, im 2. Zustand seien die Arbeiten links bis zum Unterrande fortgesetzt.) — De Groot (Urk. Nr. 346) identifiziert es mit den »buuren praatende« Nr. 34 des Inventars von de Jonge und meint, das Blatt sei zu unrecht »Der Schulmeister« benannt.

129. Der Quacksalber. — (S. Haden führt dieses Blatt auf eine Erfindung J. v. d. Veldes zurück, was jedoch nur auf Mißverständnis der Äußerung Vosmaers über B. 124 [s. oben] beruht.)

130. Der Zeichner. — (Zwischenzustand zwischen dem 1. und 2. Zust., wo besonders die Teile unter dem Kinn und hinter dem Halse der Büste mit der kalten Nadel [so nach Colvin Nr. 174] überarbeitet sind.) — In de Jonges Inventar Nr. 11 als »pleyster hooft met een jongetjen« bezeichnet (de Groot, Urk. 346.) — Nach Valentiner (137

Anm. 1) die Büste vielleicht dieselbe wie auf B. 192 (ein Mädchen, kein Mohr, wie dort frageweise angeführt wird).

134. Das Zwiebelweib. — (Nach S. Haden nach fremder Erfindung.)

136. Der Kartenspieler. — (Dasselbe Modell wie auf B. 261.)

139. Der Reiter. — (Die ersten Abzüge zeigen nach Colvin auch noch eine Unebenheit des unteren Plattenrandes, die später entfernt wurde.)

141. Pole mit Stock und Säbel, nach links. — (Der 1. Zust. nur in Paris und Amsterdam.) — Von Singer (S. 209) verworfen. — In de Jonges Inventar wahrscheinlich Nr. 3.

142. Pole in Federbarett. — Hind (154) scheint anzugeben, daß Rovinsky (412) eine Kopie Claussins abgebildet habe.

143. Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. — Von Singer (S. 262), wie die anderen Stücke der zerschnittenen Platte B. 366, ohne Angabe eines Grundes verworfen.

145. Der Astrolog. — Original in der Samml. Kön. Friedr. Aug. in Dresden, Nr. 70192.

148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht. — (Nach Colvin [Nr. 200] Nachahmung in der Art von B. 105. — Er kehrt die Reihenfolge der Zustände um, indem er als Kennzeichen seines zweiten anführt, daß darin mehr Schatten auf dem Körper ausgeführt sei.) — Hind (154) führt noch einen 3. Zustand (im Brit. Mus.), also mit breitem Lichtschein, an, worin die Flamme klarer, das Gesicht, die Hände usw. stark überarbeitet seien; mit welchen Merkmalen freilich nicht viel anzufangen ist. — Ob zwischen dem 1. und 2. Zustand ein Zwischenzustand, mit spitzer Flamme, aber noch nicht verbreiterter Mütze existiert, wie ihn Rov. V reproduziert, erscheine, meint er mit Recht, als eine müßige Frage, solange kein Abzug eines solchen Zustandes nachgewiesen sei. — Die ganze verwickelte Frage hört auf zu bestehen, sobald sich die Annahme des Radierers N. von Massaloff (mündl. Mitt.) bestätigen sollte, daß die Abzüge mit der spitzen und der breiten Flamme von zwei verschiedenen Platten herrühren.

149. Alter Gelehrter. — (Nach Bode Nr. 35 dem Paulus in Wien nahe verwandt; ziemlich gegenseitig.) — Singer (S. 211), der das Blatt verwirft, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß es wohl von derselben Hand wie B. 106 gearbeitet sei. Man kann auch hinzufügen: gleich B. 135. — Gleich B. 106 ist es somit zu verwerfen.

152. Der Perser. — (Im Brit. Mus. ein Abdruck auf japan. Papier.)

153. Vom Rücken gesehener Blinder. — (Nach de Groot. [Rep. XIX, 381] von B. 42 abhängig, somit nach 1651!)

156. Der Schlittschuhläufer. — Nach Hind (155) wohl von Rembrandt, um 1639. — Auch von Singer (S. 213) verworfen.

158. Der schlafende Hund. — (Der 2. Zust. unten und links verkleinert.) — Von Singer (S. 29) für echt gehalten: »Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe.« — Vosmaers Bemerkung bezieht sich übrigens auf die Grisaille bei Six, nicht auf die Radierung B. 37. Auf letzterer ist der Hund ganz anders.

160. Sitzender Bettler im Lehnstuhl (besser als die verwendete Bezeichnung). — Von Singer (S. 213) verworfen. Doch ist das Blatt wegen der Übereinstimmung mit B. 95 als Werk Rembrandts anzuerkennen.

162. Großer stehender Bettler. — Nach Singer (S. 129) fraglich.

164. Bettler und Bettlerin in Unterhaltung (besser als die verwendete Benennung). — (Auf den späteren Abzügen ein Kratzer auf der Spitze der Kappe entfernt [Colvin Nr. 6].)

167. Gehender Bettler. — (Nach S. Haden, The etched work of R., 1895, S. 13, nach Livens.)

168. Die Alte mit der Kürbisflasche. — (Nach de Groot [Rep. XIX, 381] Bruchstück einer links abgeschnittenen Platte.)

170. Alte Bettlerin. — Hind (153) sagt, der von Rov. unter Nr. 483 abgebildete Druck, der dort als 2. Zust. bezeichnet werde, sei der erste, weil reiner Ätzdruck. Der von Rov. unter Nr. 482 als 1. Zustand abgebildete Druck bilde dagegen den zweiten, bereits mit der kalten Nadel überarbeiteten Zustand; der Grat dieser Überarbeitung sei bei ihm bekannt gewordenen Abdrücken stehen geblieben, während das übrige bereits ziemlich ausgedruckt sei.

171. Lazarus Klap. — (2. Zustand: die Fehlstelle am Mantel unter [nicht über] dem rechten Arm [Colvin].)

172. Zerlumpter Kerl mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. — (1. Zustand: der Umriß des rechten Arms unterbrochen; im 2. diese Unterbrechungen ausgefüllt und einige Kratzer im Hintergrunde entfernt [Colvin Nr. 12].)

174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. — (Colvin [Nr. 10] macht auf die Ähnlichkeit mit Rembrandts Selbstbildnis B. 13 aufmerksam.) — Von Singer (S. 127) als sehr zweifelhaft bezeichnet; doch ohne Grund.

179. Der Stelzfuß. — Der 2. Zust. so verkürzt, daß der Stock bis an den Plattenrand reicht. — In de Jonges Inventar Nr. 22 als »Capiteyn Eenbeen« bezeichnet.

182. Zwei Bettlerstudien. — Von Singer (S. 217) verworfen. — Stimmt mit B. 95 überein.

186. Das Paar auf dem Bett. — Singer (Bogen 34*) hält die Urheberschaft Rembrandts für »ziemlich ausgeschlossen: höchstens die Figuren habe er in einem übermütigen Anfall auf das Kupfer gekritzelt, alles übrige müsse dann aber von anderer Hand ausgeführt worden sein«. Es »befremden die groben Zeichnungsfehler, die ungleiche und teils recht minderwertige Ausführung, wie überhaupt die schlechte Haltung des Blattes«.

188. Eulenspiegel. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausst. las die Jahrezahl 1640.)

190. Der pissende Mann. — (Der 2. Zust. im Gesicht und am Hals überarbeitet, nach Straeter, Aukt.-Kat.)

191. Die pissende Frau. — (Nach Singer [Kat. Lanna II, 253 Nr. 7951] der 2. Zustand mit dem Grabstichel in regelmäßigen und parallelen Lagen am Gesicht und Hals, am rechten Bein, am Boden und am Baumstamm überarbeitet.) — Von Singer (Bogen 34*) verworfen. »Ich erblicke«, schreibt er, »in diesem wertlosen (?) Blatt nur den Versuch eines talentlosen Menschen, die Radierung Rembrandts B. 190 nach einer gewissen Richtung hin zu überbieten. Von dem nicht zu leugnenden Humor Rembrandts ist hier aber kein Schimmer zu verspüren.«

192. Der Zeichner nach dem Modell. — (Über eine Bemerkung Rembrandts auf dem Ex., das früher Holford gehörte und jetzt sich im Brit. Mus. befindet, siehe S. Haden, engl. Ausg. S. 31.) — Nach Valentiner (137 Anm. 1) die Büste dieselbe, die auf B. 130 wiederkehrt (s. dort). — Von Singer (S. 219) verworfen: »Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippm. 110) im Brit. Mus., die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.« — Da die Vorzeichnung auf der Platte von Rembrandt herrührt, hat er das Blatt offenbar als eigene Arbeit in die Welt hinausgeben wollen. Ein Schüler kann die gleichmäßigen Teile des Hintergrundes gearbeitet haben.

193. Männlicher Akt, sitzend. — Valentiner (53 Anm.) tritt dafür ein, daß die Zeichnung in der Bibl. Nat. zu Paris eine Studie dafür bilde.

194. Zwei männliche Akte. — (1. Zustand die Fehlstellen an der Hüfte des sitzenden Mannes.) — Federzeichnung einer Wärterin mit Kind, ähnlich wie die Gruppe im Hintergrunde, in Stockholm (Tekningar II, IV, 12).

195. Die badenden Männer. — In de Jonges Inventar Nr. 19 als »swemmertjens« bezeichnet (de Groot, Urk. Nr. 346.)

198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. — Hind (153) sagt mit Recht, die beiden Zustände seien umzukehren, da der angeblich erste bereits ausgedruckt ist. — So auch N. v. Massaloff (mündl. Mitt.).

199. Nackte Frau (besser als: Frau im Bade), mit dem Hut neben sich. — In de Jonges Inventar als »Rembrandts concubin« bezeichnet (Valentiner 33).

200. Nackte Frau im Freien, mit den Füßen im Wasser. — Nach Valentiner (33) wahrscheinlich identisch mit dem »vroutgen aen de putt« des Inventars von de Jonge.

201. Diana im Bade. — (Die Kreidezeichnung aus dem Besitz Verstolks jetzt mit der Malcolmschen Sammlung im Brit. Mus.) — Singer (S. 220) verwirft es wegen der »akademischen Kälte« und »eines über die Maßen langweiligen Hintergrundes«: »Das Blatt sieht vielmehr wie eine Schülerreproduktion nach einem Gemälde Rembrandts aus.«

202. Die Frau mit dem Pfeil. — (Eine etwas abweichende getuschte Federzeichnung dazu im Brit. Mus. [de Groot im Rep. XIX].) — Nach Valentiner (33) wahrscheinlich die »naeckte Kleopatra« des Inventars von de Jonge Nr. 21, wozu die kunstvoll gewundene Kopfbedeckung passen könnte; er fragt, ob der Diener im Hintergrunde ein Mohr sei. — Swarzenski (Kat. d. Rembr.-Ausst. im Kupferstichkab. des Städelschen Kunstinstituts, Frankf. a. M. 1906, Nr. 94) sagt, es handle sich nicht um einen Pfeil, sondern um einen Spalt im Bettvorhang; der Name der Radierung sei somit zu ändern. »Die Haltung und Bewegung der Frau soll wohl ein Erschrecken ausdrücken.« Demgemäß fragt er, ob es sich hier nicht um Tarquinius und Lukretia handle.

203. Antiope und Jupiter. — Valentiner (69) weist darauf hin, daß Correggios Gemälde sich in der Sammlung König Karls I. befand.

204. Danae und Jupiter. — (Nach M. Schmid [Kunstchronik 1897, 133] höchstens Danae von Rembrandt, das übrige späterer Zusatz).

205. Liegende nackte Frau (besser als: liegende Negerin). — (Der 1. Zustand nur in Paris. — Das Blatt hat nach M. Schmid [s. vor. Nr.] nichts mit Rembrandt zu tun; es sei höchstens Schülerarbeit nach Vorlage.)

209. Der Omval (so nach S. Haden [1895, S. 40], der darauf aufmerksam macht, daß dies nicht der Name einer Ortschaft, sondern der einer Krümmung sei, welche die Amstel in der Nähe von Amsterdam mache). — (M. Schmid [Kunstchron. 1897, 129 ff.] führt an, daß Rovinskys 1. Zust. [bei Artaria] offenbar auf einer Fälschung beruhe.)

214. Die beiden Hütten mit spitzem Giebel. — Singer (S. 171) findet das Blatt »hervorragend« und bezeichnet es nur als zweifelhaft.

217. Die drei Hütten (so der Titel besser). — (1. Zust. mit weißen Stellen zwischen der vorderen Hütte und dem Baum; im 2. diese Stellen ausgefüllt [Colvin].) — Nach Singer (S. 172) zweifelhaft: »Das unvermittelte Herausbrechen der Kaltnadelarbeit im Laub in der Mitte ist unrembrandtisch.« Das Blatt »erinnerte in vielen Punkten an B. 214«!

225. Die Hütte und der Heuschober. — In der Versteigerung vom 17. April 1905 bei Amsler & Ruthardt in Berlin (Nr. 1135) kam ein Abdruck (Abb. das. auf S. 62) vor, dessen Höhe nach dem Plattenrande 142 mm (statt der sonst bekannten 129) maß. Danach wäre ein 1. Zustand vorhanden gewesen, der im 2. oben um 13 mm verkürzt wurde, um ein Gegenstück zu B. 226 zu erhalten.

231. Der Kahn unter den Bäumen. — (Auch S. Haden [1895 S. 33 und 40] erblickt hier ein Boothaus. — Im 2. Zust. die Spiegelung des Bootes im Wasser aufgearbeitet [Colvin Nr. 211].) — Hind (153) bemerkt dazu, diese Überarbeitung (im Brit. Mus.) beziehe sich vielleicht auf den 3. Zust., da im letzteren von den Vertikalstrichen im Schatten hinter dem Kahn nichts mehr wahrzunehmen sei.

232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. — (Auch der Kat. der Burlington-Ausstellung und S. Haden [engl. Ausg. S. 40] lesen die angebliche Jahreszahl 1642.)

234. Das Landgut des Goldwägers. — (Nach S. Haden [S. 34 und 40] eher Six' Schloß.)

236. Die Landschaft mit dem Kahn. — (Im 2. Zust. die Horizontallinie in der Mitte rechts etwas erhöht [Colvin].)

253. Der Stier. — Hind (151) meint, die Jahreszahl sei eher als 165. zu lesen; das Blatt sei gleich B. 195 um 1651 entstanden. — Nach Singer (S. 171) fraglich.

259. Greis, die Linke zum Barett führend. — Nach Singer (S. 155) fraglich. — Dem ist zuzustimmen.

260. Bärtiger Greis, von der Seite gesehen. — (Im 2. Zust. die Schattenseite des Kopfes teilweise überarbeitet [Colvin Nr. 39].) — Nach de Groot genau übereinstimmend mit einem übrigens nicht zweifellosen Bilde Rembrandts in Schwerin (Rep. XIX). — Nach S. Haden wahrscheinlich von Bol (der 1631 erst 15 Jahre alt war!). — Auch von Singer (S. 234) verworfen.

262. Greis in weitem Samtmantel. — (Der 1. Zust. nur in Paris.) — Nach Singer (S. 136) sehr zweifelhaft.

263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. — (Nach Bode Nr. 31 ist dabei das Bildnis in Kassel, ehemals in Habichs Besitz,

gegenseitig und mit Veränderungen benutzt.) — Nach Swarzenski (siehe oben 202) Nr. 18 des 1. Zust. auch in Frankf. a. M. — Nach Singer (S. 133) sehr zweifelhaft.

266. Janus Sylvius. — (Colvin [Nr. 105] läßt es dahingestellt sein, ob wirklich zwei verschiedene Zustände bestehen. — De Groot [Rep. XIX, 378, Anm. 4] ist dafür, daß hier tatsächlich Sylvius dargestellt sei. Das Bild der Samml. v. Carstanjen dagegen stelle eine andere Persönlichkeit dar.) — Auf der Rückseite eines Exemplars, das sich noch jetzt im Besitz eines Mitgliedes der Familie van Lennep, Nachkommen von Sylvius, befindet, steht die Aufschrift von Rembrandts Hand: Aan Jan Cornelius Sylvius dese vier printen. Darin erblickt de Groot (Urk. Nr. 32) einen starken äußeren Beweis für die Echtheit des Blattes. Wenigstens, können wir hinzufügen, scheint dies dafür zu sprechen, daß Rembrandt das Blatt als sein Werk in die Weltgegeben. — Auch von Singer (S. 225) verworfen.

268. Nachdenkender junger Mann. — (Im Brit. Mus. ein Abdruck auf chines. Papier, sowie ein Gegendruck auf japanischem.)

269. Samuel Manasse ben Israel. — (Colvin [Nr. 140] gibt als Kennzeichen des 2. Zustandes einige kaum erkennbare Schattenstriche an, die am Hut hinzugefügt seien. — Einer der Abdrücke im Brit. Mus. auf japan. Papier.)

270. Faust. — (Nach Haden vor 1651.) — Valentiner (34) meint, die Benennung des Blattes sei unrichtig, da es offenbar, wie schon Neumann bemerkt hat, mit dem »practiserende alchimist« des Inventars von de Jonge Nr. 33 identisch ist.

271. Corn. Claesz Anslo (Mennoniten-, nicht Wiedertäufer-Prediger.) — Die Zeichnung im Brit. Mus. von Lippm. 120 reproduziert; die beim Baron Edm. Rotschild von de Groot (3. Folge Nr. 17). Auf letzterer ist Anslo in dem gleichen Kostüm dargestellt wie auf der Radierung, doch steht die Zeichnung dem Berliner Gemälde näher als der Radierung (vgl. de Groot, Rep. XIX, 381).

(Schluß folgt.)

Ambrogio di Antonio da Milano.

In Folgendem stellen wir die Daten zur künstlerischen Tätigkeit dieses vielgewanderten, in seiner Bedeutung bisher noch nicht genügend gewürdigten Bildhauers vom Ausgang des Quattrocento zusammen.

1470. Er arbeitet das Portal von S. Michele zu Venedig, und ist wahrscheinlich auch an den Dekorationsarbeiten von S. Giobbe und S. Maria de' Miracoli beteiligt.[1])

1473. Für seine Arbeit an der Loggia de' Strazzaroli (Tuch- und Seidenhändler), die an die Südseite des Domes von Ferrara angebaut ist, erhält er zusammen mit seinem Kompagnon M°. de Lecho 70 Dukaten ausgezahlt.[2])

1475. Er vollendet das von Ant. Rossellino begonnene Grabmahl des Bischofs Lorenzo Roverella in S. Giorgio zu Ferrara.[3])

---

[1]) Franc. Sansovino, Venezia città nobilissima, ediz. Martinioni, Venezia 1663 pag. 235: Gli ornamenti e gli fogliami della porta del Tempio furono lavorati da Ambrogio da Urbino. Vgl. hierzu P. Paoletti, L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Venezia 1893, pag. 165 und 171 (S. Michele), pag. 211 und 212 (S. M. de' Miracoli). Ob ein im Jahre 1507 an der Ausschmückung von S. Salvatore beteiligter Mastro Ambrosio taiapiera mit unserem Künstler identisch sei, ist sehr zweifelhaft (a. a. O. S. 243—245).

[2]) 1473, 20 Marzo. Ala Compagnia del Arte deli Strazaroli dela Cità de Ferrara . . . ducati trecento d'oro de V[enezia], et per loro a M°. Jacomo et Albertino fratelli de Riaschoni (Rasconi da Mantova) tajapredi ducati doxento trenta d'oro de V^a., et a M°. de Lecho, et a M°. Ambroxo de Millano, compagni tajapredi ducati setanta d'oro Venetiani . . . . et questo per la fabrica dele dicte appoteche . . . le quale se fano de prede de marmoro novamente per ornamento dela cità de Ferrara nela piaza (L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara, ricavate da documenti, Ferrara 1868, vol. I, pag. 95).

3) Es trägt die Bezeichnung: Ambrosii Mediolanensis opus 1475. Daß Rossellino an dessen Ausführung nicht unbedeutenden Anteil hatte, bezeugen die folgenden urkundlichen Vermerke:

Sigismondo di pierino di parte da reggio di lombardia . . . de dare adi XIj di febraio 1475 fiorinj quindicj larghi per lui a frate Nicholo rouerella alpresente abbate generale eper luj ant°. di matteo scharpellino per parte dipaghamento duna sepultura delueschovo di ferrara aporre auscita segn. B c. 221, ... fj. XV lar.

E de dare adi XXVIIj di gug°. fiorinj diecj larghj perluj a frate nicholo rouerella e perluj a Ant°. di matteo dasettignano scharpellino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 226 . . . . . fj. X.

E de dare adi 7°. diluglio fiorinj cinque larghj perluj a frate nicholo rouerella eperluj antonio dimatteo dasettigniano scharpelino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 226 . . . . . fj. V. la.

1475—76. Von diesem Jahre an ist er mit zahlreichen Gehilfen an der ornamentalen Ausschmückung des Palastes zu Urbino beschäftigt.[4])

1481—1484. Ob der »Magister Ambrosius Marci de Mediolano, habitator continuus Viterbiensis«, der in den obigen Jahren als Erbauer des Campanile der Madonna della Quercia bei Viterbo urkundlich bezeugt ist, mit unserem Künstler zu identifizieren ist (unter Voraussetzung der irrtümlichen Angabe seines Vatersnamens) bleibt ungewiß.[5])

1485. Ambrogio da Milano gibt im Verein mit dem von 1464 bis 1490 in Bologna tätigen Architekten Giacomo Achi, il Matola, ein bauliches Gutachten ab.[6])

1488, 6. September. Im Verein mit einem Filippo di Giovanni »habitatore in ciuitate perusie« schätzt »Magister ambrosius milanensis lapidum sculptor habitator in ciuitate Urbini« die von Benedetto Buglioni im Dom von Perugia ausgeführte Cappella di s. Giuseppe (es scheint ein mit einem Tabernakel überbauter Altar gewesen zu sein, s. Rivista d'Arte II, 140) ab, und erhält dafür ein Honorar von zehn Gulden.[7])

E dare adi XIj dottobre fiorinj sej larghj perluj a frate nicholo rouerella eperluj ad ant°. dimatteo dasettigniano scharpelino porto el detto perparte duna sepultura dimarmo aporre auscita segn. B c. 230 . . . . . fj. VI la.

(Archivio di Stato di Firenze, Convento di S. Bartolomeo di Monteoliveto, Libro de' Debitori e Creditori No. 23 dal 1467 al 1485 a c. 110.)

Dem Stile nach gehören Rossellino und seiner Bottega außer dem Entwurf für das Grabmal die figürlichen Skulpturen in und an der Lünette und auch die Statue Johannes des Täufers in der Mittelnische der Rückwand. Alles übrige, namentlich die Statue des Toten, ist das Werk Ambrogios.

4) Neben ihm arbeitet Domenico Rosselli, wahrscheinlich mit einigen florentinischen Genossen (s. Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, 1898 S. 123 ff.). Die Autorschaft Ambrogios an den in Rede stehenden dekorativen Werken (Fenster- und Türeinfassungen, Deckengesimse, Kamine; sie unterscheiden sich stilistisch augenfällig von den gleichartigen Arbeiten der Florentiner) ist durch folgende Stelle der bekannten Reimchronik Giovanni Santis bezeugt:

Ambrosio da Milan di cui è n' palese = (vor unsern Augen)
li mirabil fogliami ondègli agguaglia
gli antichi in ciò.

(abgedruckt in Passavant, Raphael d'Urbin, Paris 1860 vol. I, pag. 428). Auch Baldi in seiner 1597 verfaßten Descrizione del palazzo ducale in Urbino, Roma 1724 pag. 68 nennt Ambrogio als ihren Schöpfer.

5) Ces. Pinzi, Memorie e documenti sulla basilica di S. Maria della Quercia im Archivio storico dell' arte III, 305 und 312.

6) Fr. Malaguzzi-Valeri, L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano 1899 p. 148 n. 3. Der Gegenstand des den Akten des Notariatsarchivs entnommenen Vermerks ist nicht angegeben.

7) A. Rossi, Documenti per la storia della scoltura ornamentale in pietra, im Giornale di erudizione artistica, Perugia 1873 vol. II p. 250.

1490. Vor diesem Jahre entstand das reiche Portal von S. Michele zu Fano, das wir zufolge seiner engsten stilistischen Analogie mit den urbinatischen Arbeiten Ambrogios und seiner Gehilfen auch den gleichen Künstlern zuweisen müssen. (Der Aufsatz mit seinen figürlichen Skulpturen verrät eine andere befangenere Hand.) Stilanalogie nötigt, ihm auch das Portal von S. Maria nuova zuzuschreiben.[8])

1491, 28. Juni. Ambrogio kauft von der Domopera zu Florenz einen Block carrarischen Marmors.[9])

1491, 1. Dezember. Ambrogio übernimmt zusammen mit Pippo d'Antonio aus Florenz den Bau der Vorhalle am Dom von Spoleto.[10])

1494, 26. August. Das Testament des am 1. August verstorbenen Giovanni Santi wird in Gegenwart des »Magistri Ambroxii lapicidae et sculptoris egregii«, der auch bei Verfassung desselben am 27. Juli als Zeuge gedient, eröffnet (Pungileoni, Elogio storico di Giov. Santi, Urbino 1822 pag. 136).

1497. Nach diesem Jahre läßt Francesco Eroli, Bischof von Spoleto von 1497—1540, seine Familienkapelle am Dom daselbst erbauen.

---

[8]) Der Bau von S. Michele datiert zwischen 1475 und 1490 und wird durch die Lokaltradition dem Faneser Matteo Nuti zugeschrieben, den wir als Erbauer der Biblioteca Malatestiana zu Cesena (1452), als ausführenden Architekten an S. Francesco zu Rimini (1454) und als »Magister arcium« unter Papst Paul II (1466) kennen (Müntz, Les Arts a la cour des papes II, 20 n. 3). 1475 wird das Quadermaterial des bei der Belagerung der Stadt 1463 zerstörten Augustusbogens der Brüderschaft vom Hl. Michael überlassen, um damit die Fassade ihrer Kirche auszubauen, und vor 1490, seinem Todesjahr, läßt der fanesische Dichter und Gelehrte Antonio Costanzi ein getreues verkleinertes Abbild des genannten Triumphbogens in seinem unversehrten Zustande als Relief rechts vom Portal in die Fassade meißeln. Den Zusammenhang mit Urbino beleuchtet eine Nachricht bei Amiani, Memorie storiche della città di Fano, 1751 t. I p. 8, wonach Federigo von Urbino nach der Einnahme Fanos auf Ersuchen der Stadtbehörde seinen »Ingegnere« Feliciano — wohl irrtümlich statt Luciano (Laurana), der seit 1468 in seinen Diensten steht — zum Zweck des Wiederaufbaues der beschädigten öffentlichen Gebäude zur Verfügung gestellt habe. Er konnte wohl die Berufung Ambrogios vermittelt haben (vgl. Luigi Masetti, La chiesa e la porta di S. Michele in Fano, cenni storico-artistici. Fano 1878). — Für die Entstehungszeit des Portals von S. Maria nuova gibt eine ehemals an der Vorhalle der Kirche vorhandene Inschrift einen Anhalt, die das Jahr 1476 als ihr Errichtungsdatum und Marino Cedrini aus Zara (der 1471—79 am Dom von Loreto baute) als Architekten nannte (Amiani l. c. II, 31; Ughelli, Italia sacra I, col. 667).

9) MCCCCLXXXXj die 28 Junij. Jtem quod vendatur quedam pars marmoris albi de Carrara ponderis librarum 390 p. Ll. IIIj ss. XVIIj vz. ad rationem ss. 25 pro centenario Ambrosio Antonij de Mediolano habitatori Urbini (Arch. dell' Opera, Delib. dal 1486 al 1491 a c. 51 v).

[10]) Der Vertrag, mitgeteilt im Giornale di erudizione artistica Perugia 1874 t. III p. 153 nennt den sonst unbekannten Genossen Ambrogios als Schöpfer des Baumodells.

Die Lokalguiden nennen als ihren Schöpfer Ambrogio; eine urkundliche Bestätigung dafür ist nicht vorhanden[11])

1499. 8. Februar. Er übernimmt die Ausführung des Grabmals für G. Fr. Orsini, den Sohn Niccolos, Grafen von Pitigliano, im Dom zu Spoleto innerhalb der Frist von 2 Jahren um den Preis von 135 Golddukaten.[12])

1502, 18. Februar. Ambrogio erlegt 100 Gulden als Teilzahlung der Mitgift seiner beiden Töchter, die mit den beiden Brüdern Genga versprochen sind.[13])

1509. Ambrogio ist an der Niederlegung des Sakramentstabernakels, das 1455 Ant. Trucchi da Bainasco im Dom zu Turin errichtet hatte, und das infolge von dessen Umbau an einen andern Ort versetzt werden soll, beschäftigt.[14])

1516—1520. Er arbeitet an der Ausschmückung der Madonna della Consolazione zu Todi.[15])

C. v. Fabriczy.

---

[11]) Vgl. Mar. Guardabassi, Indice-guida dei Monumenti dell' Umbria, Perugia 1872, pag. 289.

[12]) S. den Vertrag im Giornale di erudizione artistica III, 155, der Meister wird darin als »habitator Urbini« bezeichnet. Das Grabmal ist an Ort und Stelle vorhanden.

[13]) Nel citato rogito di Francesco di Ser Agnolo del 18 Febrajo 1502 trovasi che il detto Ambrogio »sculptor lapicida« sborsa sulfatto 100 fiorini per parte delle doti di queste due sue figlie promesse in ispose ai due fratelli Nicolò e Girolamo Genga, che alli 21 del Maggio susseguente per mano del Notajo sunnominato confessano d'aver ricevuto in dote per donna Caterina moglie di Girolamo, e per donna Elisabetta moglie di Nicolò 250 fiorini in casa del padre loro posta nella contrada di S. Giovanni (Pungileoni loc. cit. a pag. 86).

[14]) C. Promis, L'oratorio del sacramento in Torino, in Miscellanea di storia italiana, per cura della r. deput. di storia patria, Torino 1871 t. XIII p. 9. Die auf Ambrogio bezüglichen urkundlichen Belege lauten:

Ego Baptista de Restis Canonicus et Sindacus fabricae Ecclesiae Taurinensis solvi: Die octava maii 1509 Magistro Ambroxio de Mediolano scarpellino in deductionem custodiae Corporis Christi florenos 6 grossos 6.

Die 10 junii 1509: Pro integra solutione tabernaculi Corporis Christi inclusis florenis ij eidem datis de mandato Capituli ultra scuta XX solis florenos 2 grossos 2 (dove — bemerkt Promis dazu — il »deductio« et il »solutio« non significano il fatto della demolizione, ma si il porre albasso ed ordinatamente i materiali d'una fabbrica per poi ricostruirla.

[15]) Am 29. April 1516 verpflichtet sich »Mº. Ambroscio da Milano capo mº. de lo scarpello allavorare e frare lavorare nella fablica de la Madonna«; am 6. Mai 1517 wird er für seine bis dahin geleisteten Arbeiten (darunter 3 Kapitelle) bezahlt; am 15. August 1520 wird eine Differenz zwischen ihm und der Bauverwaltung durch Schiedsspruch des aus Perugia berufenen Architekten Rocco di Vicenza beigelegt (Giornale di erud. artist., Perugia 1872 t. I p. 6, 8 und 46). Ob sich die Tätigkeit Ambrogios in Todi über diesen Termin hinaus erstreckt habe, ist den Urkunden nicht zu entnehmen.

Literaturbericht.

Skulptur.

Felix Mader. Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts. München, Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. 1905. 122 S.

Über Loy Hering ist in den letzten 20 Jahren namentlich von der Eichstätter Lokalforschung viel veröffentlicht worden, so daß es keineswegs zutrifft, wenn 1905 im Text zu Nr. 7 und 8 von Hirths Formenschatz behauptet wurde, daß der Meister noch »so gut wie unbekannt« sei. Im Gegenteil: die Kunstgeschichte (weniger freilich die Kunstgeschichten) hat uns das Bild von dem Leben und Schaffen des Meisters im Laufe der Zeit immer deutlicher umrissen; und wenn auch etwa in Bodes Geschichte der deutschen Plastik (1887) Loy Hering als Schöpfer des Grabdenkmals des Bischofs Georg von Limburg im Dom zu Bamberg noch von dem Meister des Epitaphiums des Bischofs Gabriel von Eyb und der Statue des Heiligen Willibald im Dom zu Eichstätt, übrigens unter Verkennung der trefflichen Qualitäten dieses letzteren Denkmals, zu scheiden versucht wird und auch das Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Würzburger Dom, der Georgsaltar im Bayerischen Nationalmuseum usw. ohne Beziehung zu Loy Hering abgewandelt sind, so blieb doch mit den meisten dieser Werke, denen sich zahlreiche andere zugesellten, der Name des Eichstätter Meisters fest verbunden. Man erkannte in ihm einen der fruchtbarsten Plastiker der deutschen Renaissance, einen Künstler von bedeutenden technischen Fertigkeiten in der Behandlung des von ihm bevorzugten Materials, des »Eichstätter Marmors«, wie man im 16. Jahrhundert gewöhnlich sagte, d. h. des bei Eichstätt, Solenhofen, Kehlheim und anderen Orten des Altmühltals in verschiedener Qualität und Tönung vorkommenden Schwammkalks, einen Bildner von ausgeprägtem Formensinn, feinem Geschmack in der Anordnung und von schlichter, liebenswürdiger, von echter Frömmigkeit durchdrungener Wesenheit. Allerdings war daneben ein gewisses Epigonentum, das z. B. in der fortgesetzten Wiederholung mancher Motive, in den Arbeiten nach fremden Vorlagen, insbesondere Dürerschen Blättern, in dem Mangel an eigenen

Gedanken deutlich zutage trat, nicht zu verkennen, und eigentliche Kraft, wahre Größe, wie sie aus den Werken eines Tilman Riemenschneider, Veit Stoß, Michel Pacher, der Vischer und anderer hervorleuchten, durfte daher bei Loy Hering nicht gesucht werden. So ist man denn zwar — die Arbeiten oder Hinweise von Hugo Graf, Joseph Schlecht und Fr. H. Hofmann (1905) verdienen dabei in erster Linie genannt zu werden — den Spuren des Meisters, wo man auf sie stieß, vielfältig nachgegangen, aber zu einer umfassenderen und systematischen Erforschung seines Lebens und Schaffens, zu dem Versuch einer Zusammenstellung seines gesamten »Werkes« war es bei der etwas flauen und glatten, nicht allzu originellen, ja, es muß gesagt werden, ein wenig langweiligen Art seiner Kunst bisher nicht gekommen. Ist doch für die richtige Erkenntnis selbst der großen Meister auf dem Gebiete der Plastik, ihres Werdens, ihres Schaffens noch so vieles zu tun, bleibt so manches hervorragende Bildwerk in bezug auf Entstehung und Herkunft nach wie vor in nur schwer zu erhellendes Dunkel gehüllt, verbinden wir mit bedeutenden Künstlern, wie einem Erasmus Grasser, Gregor Erhart, ja selbst den Syrlin u. a. m., ihrem Leben und Wirken bisher nur einen sehr unsicheren Begriff, eine oft nur auf die Kenntnis weniger Werke gestützte vage Vorstellung.

Aber gerade Loyen Hering haben nunmehr warme Liebe zur gemeinsamen Eichstätter Heimat und aufrichtige Bewunderung für sein reiches und tüchtiges Schaffen ein literarisches Denkmal gesetzt, das, wie sogleich hervorgehoben zu werden verdient, auf zuverlässiger, wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut ist. Dr. Felix Mader hat es sich in seinem oben näher bezeichneten Buche über den Künstler nicht verdrießen lassen, sowohl in den Archiven den Lebensverhältnissen Herings und seiner Familie bis in zuweilen schon fernab liegende Einzelheiten nachzugehen, als auch den Kreis der Werke des Meisters — schon 1886 hatte Hugo Graf deren 46 namhaft gemacht[1]) — mit den Mitteln sorgfältiger Stilkritik und erheblicher Denkmälerkenntnis nach Kräften zu erweitern.

Die zahlreichen neu aufgefundenen urkundlichen Nachrichten, die im Anhange zumeist in extenso wiedergegeben sind, vermitteln uns wertvolle Einblicke in die Zeit und ihren Kunstbetrieb vor allem im Fürstbistum Eichstätt, sowie in die tiefreligiöse Lebensauffassung und anspruchslose Lebensführung des Meisters selbst. Vielleicht hätte sich auch aus den ziemlich ansehnlichen Eichstätt betreffenden und aus Eichstätt stammenden Beständen, die das Archiv des Germanischen Museums schon von den frühesten Zeiten seines Bestehens an bewahrt, noch die eine oder andere einschlägige Notiz beibringen lassen. So fand ich in einem Faszikel,

[1]) Vgl. auch Repertorium XI (1887) S. 203 ff.

der 83 »Abschiede« aus den Jahren 1530 bis 1649 enthält, auch den vom 1. Dezember 1533 datierten Abschied des von Mader wiederholt erwähnten Lienhard Schnabel,[2]) der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Steinmetz dieses Namens identisch ist, welcher am 16. April 1539 unentgeltlich zum Nürnberger Bürger angenommen wurde[3]) und alsbald als »Stadtmeister« in die Dienste des Rates der Stadt Nürnberg trat. Möglich, daß er in Eichstätt an dem weiteren Ausbau der Willibaldsburg unter Bischof Gabriel von Eyb beteiligt gewesen ist. — Ebenso möchten wohl auch die reichhaltigen von Eybschen Familienarchive in Neuendettelsau und Rammersdorf bei Ansbach, die zurzeit von fachmännischer Hand geordnet werden, noch einige Aufklärung in den Loy Hering und seinen Kreis betreffenden Fragen gewähren. Hat doch Meister Loy gerade im Auftrage von Mitgliedern dieses Geschlechts mehrere seiner trefflichsten Werke geschaffen.

Daß die Nichtauflösung der Abkürzungen in den im Anhange mitgeteilten Urkunden und Akten keinerlei Vorzüge hat, während doch durch die Wiedergabe der Abkürzungszeichen der Druck nur erschwert wurde, daß ein Name, wie Hans Vbel (S. 3) im Text unbedenklich Hans Ubel oder auch Übel hätte geschrieben werden dürfen, der alte Erchtag (S. 7) heute Dienstag genannt wird u. dgl. m. sei nur ganz im Vorbeigehen angemerkt.

In der Behandlung und Zusammenstellung von Loy Herings »Werk« hat Mader den methodisch richtigsten Weg eingeschlagen, indem er zunächst die urkundlich beglaubigten Arbeiten des Meisters vorgenommen und aus ihnen die Eigentümlichkeiten der Kunst Herings kennen zu lernen gesucht hat. Leider hat er sich dabei nach einem für diese Frage besonders wichtigen Stück, das gerade für die Jugendentwicklung des Künstlers von Bedeutung zu sein scheint, nicht genügend umgetan, nämlich nach dem S. 15 Anm. 2 erwähnten Relief mit der Darstellung des Achilles unter den Töchtern des Lykomedes. Dieses Werk der Kleinplastik — es ist $21^1/_2 \times 23^1/_2$ cm groß — ist mit einem L und H, dazwischen einem Fisch, offenbar einem Hering, auf einem von dem Zweige eines Baumes herabhängenden Täfelchen signiert und also neben

[2]) Der betr. Abschied hat folgenden Wortlaut:

»Ich, Bernhartt von Luchaw, der zeidtt lantvogtt auff santt Wilbolczberg zu Eyschstadtt, beken mitt diesser schrieft, das meinster Lenhartt Schnabell seinner pflicht bieß auff seinne nachrechtt ledig gezeldtt ist und ausserhalb seinner nachrechtt sich anderswue wol verhern [= verharren?] mag, auch meinß wiessens nit anderst dan frucklich und erlich gehaltten hatt. Des alles zu merer sicherheidt und merer urkundt hab ich zu endtt der schrieft mein betschaft gedrügtt. Geben . . .« etc. [folgt obiges Datum].

[3]) Bürgerbuch 1534—1631 im Kreisarchiv Nürnberg Bl. 18b.

dem Eltzschen Epitaph in der Karmelitenkirche zu Boppard wohl die einzige unter den uns bisher bekannten Arbeiten Loy Herings, die dieser selbst als sein Werk gekennzeichnet hat. Aus der Sammlung Milani in Frankfurt a. M., in der sich das Relief einstens befand, gelangte es in die Sammlung Eugen Felix in Leipzig und dann bei der Versteigerung dieser Sammlung im Jahre 1886 (vgl. Nr. 886 des Auktionskatalogs) in den Besitz von Maurice Kann in Paris. Das Germanische Museum in Nürnberg bewahrt von dem Werk einen Gipsabguß, der nicht nur die Abhängigkeit der Darstellung insbesondere von Blättern Dürers, z. B. dem Raub der Amymone oder dem Meerwunder (B. 71), kennen lehrt, sondern auch gar keinen Zweifel darüber läßt, daß von dem gleichen Meister auch das kürzlich von Friedrich H. Hofmann veröffentlichte,[4]) von Mader S. 113 Anm. 2 flüchtig angezogene Relief aus Solenhofer Stein herrührt, das den Sammlungen des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin angehört, nach einem Cranachschen Holzschnitt (B. 114) das Urteil des Paris zum Gegenstande hat, aber höchst merkwürdigerweise auf dem, wie auf dem Achillesrelief, an einem Baumzweig hängenden Täfelchen nicht mit den Buchstaben L H sondern mit D H und dazwischen dem Fisch bezeichnet ist. Wie dieser Zwiespalt der Bezeichnungen zu erklären ist, ob etwa das Berliner Relief Abänderungen erfahren hat, die vielleicht den Gedanken an den bekannteren Hans Daucher, bzw. seine mit $\frac{|}{D}$ signierten Arbeiten nahelegen sollten, wie sich die beiden mythologischen Reliefs in Herings Werk, in Herings Entwicklung einfügen lassen, usf.: das alles wären Fragen gewesen, deren eingehender Behandlung sich der Biograph Meister Loys nicht hätte entziehen dürfen.

Auch sonst ist die Liste, die Mader von des Künstlers Werken gibt — man sollte sich doch entschließen, in derartigen »räsonierenden Verzeichnissen« auch bei Werken der Plastik, Malerei usw., wie wir es bei Werken der Graphik gewohnt sind, eine Numerierung eintreten zu lassen —, einerseits wohl noch der Ergänzung fähig, woraus selbstverständlich dem Verfasser kein Vorwurf gemacht werden soll und kann, andererseits aber in manchen Punkten auch durchaus der Revision bedürftig.

So wird in einem der letzthin erschienenen Bände des bayerischen Kunstinventars (II, 5: Bezirksamt Burglengenfeld, bearbeitet von Georg Hager, 1906, S. 16) das Epitaph des Bernhard von Hyrnhaim (gest. 1541) in der Pfarrkirche zu Burglengenfeld sicherlich mit Recht dem Loy Hering zugeschrieben; und ebenso notierte ich mir schon vor Jahren angesichts des Grabmals des letzten Schenken zu Limburg, Erasmus' I. (geb. 1502,

4) Vgl. Altbayerische Monatsschrift, 5. Jahrgang, S. 14.

gest. 1553), in der Schenkenkapelle zu Komburg, daß dieses große Verwandtschaft mit Loy Herings Werken aufweise, aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Meister selbst herrühre. Das Material (Solenhofer Stein) und die Art der geschmackvollen Renaissanceornamentik mit ihren kreisrunden, farbigen Kalksinter- oder Marmorinkrustationen nach dem, sagen wir nur gleich: Vorbilde der Lombardi, die »Systeme von Akanthusvoluten« (vgl. Mader S. 24) anstatt der Helmdecken über den Wappen, der ganze uns bei Loy Hering so wohlbekannte Aufbau, die stereotype Anordnung der knienden und betenden Figuren am Fuße des Kruzifixes, der Typus des Gekreuzigten, der als echt heringisch bezeichnet werden darf, und andere Merkmale mehr lassen an der Zugehörigkeit des Epitaphiums zum Werke des Eichstätter Meisters kaum einen Zweifel. Wir lernen damit zugleich die chronologisch am spätesten von allen anzusetzende Arbeit Herings kennen, vielleicht überhaupt sein letztes Werk.

Dagegen sind andererseits, wie gesagt, unter den 116 Denkmälern der Plastik, die Mader (S. 17—100) als sichere Werke Loy Herings ansprechen zu dürfen glaubt, manche, die wir lieber in dem Appendix der zweifelhaften Werke, dem IV. Kapitel von Maders Buch (S. 101—106), behandelt gesehen hätten. Dazu gehört u. a. die S. 49 abgebildete Kreuzigungsgruppe, die uns einmal für den Loy Hering von 1514 zu gotisch anmutet — in späterer Zeit läßt sich eher ein Verblassen der ohne Zweifel aus eigener Anschauung der Renaissancekunst Oberitaliens gewonnenen Eindrücke wahrnehmen — und die überdies doch nur mit Vorbehalt auf den Bontatschen Stich der zum Willibaldsdenkmal gehörigen Kreuzigungsgruppe (Abb. S. 44 bei Mader) bezogen werden kann. Bei dieser, die wir wohl so gut wie das Denkmal des heiligen Willibald selbst Meister Loy vindizieren müßten, neigte Christus das Haupt offenbar nicht zur Seite, wich die Tracht der Maria, wie es scheint, sehr erheblich von derjenigen der holzgeschnitzten Madonna Maders ab, usf. Ebensowenig vermag ich in den Reliefs an der Tumba des Grafen Niclas zu Salm in der Votivkirche zu Wien mit ihren minutiös ausgeführten Massenszenen sichere Werke Herings zu erblicken (vgl. Mader S. 76ff.), so unverkennbare Merkmale seiner Kunst freilich die Deckplatte der Tumba aufweist. Die ungleich derbere Art der unter Zuhülfenahme eines Cranachschen Holzschnitts (B. 119) entstandenen Jagddarstellung auf der Gedenktafel aus dem ehemaligen Jagdschlosse Grünau bei Neuburg a. D. (jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München) und der landschaftliche Hintergrund auf dem Grabdenkmal Philipps von Hutten (Abb. bei Mader S. 98) können als Parallelen zur Erklärung der fast an die virtuose Kunst eines Alexander Colin gemahnenden Reliefs der Salmtumba nicht genügen, selbst wenn jene Werke als Arbeiten

Herings sicher bezeugt wären. Auch kennen wir die Bildhauer vom Schlage Loy Herings aus jener Zeit in den österreichischen Ländern wie in den Landesteilen des heutigen Deutschen Reiches, einen Michel Dichter, Albrecht von der Hölle, Bernhard und Albert Abel, den oder die Meister der Peyßer-Epitaphien in Ingolstadt, sogar Hans Daucher und zahlreiche andere bisher nach ihrem Schaffen und ihrer Wesenheit noch so wenig, daß hier Vorsicht in der Zuteilung unbeglaubigter Werke unter allen Umständen geboten erscheint. Aus diesem Grunde können auch meines Erachtens Denkmäler wie die Grabplatte der Adelheid von Knöringen (Mader S. 70, Abb. S. 7), das Sakramentshäuschen in Bechthal (Mader S. 58, Abb. S. 108), das Misericordienrelief in Dietfurt (Mader S. 95, Abb. S. 14) u. a. m., will man sie überhaupt im Werke Loy Herings figurieren lassen, des Fragezeichens vorderhand nicht entraten.

Immerhin war es nach dem Stande der Dinge und bei der Art des Meisters gewiß richtig, daß der Verfasser mit dem zumeist vage bleibenden allgemeinen Begriff der »Werkstatt« nicht zu operieren versucht hat; jedoch wäre eine präzisere Charakteristik nicht nur des Bodens, aus dem die Kunst Loy Herings — in Augsburg — erwuchs, nicht nur der Art und Kunst seiner Vorgänger, sondern auch seiner Mitstrebenden und der Nachfolge, die er fand, gar wohl am Platze und in hohem Grade erwünscht gewesen. Hätte sich doch erst durch solche Einblicke in die Gesamtentwicklung und durch den Vergleich der Zeiten der eigentlich gültige Maßstab für die historische und künstlerische Bewertung von Loy Herings Schaffen, für die Stellung des Meisters innerhalb der Kunstgeschichte gewinnen lassen. Gerade die Abschnitte des Maderschen Buches indessen, die von den allgemeinen Zeitverhältnissen und von dem Entwicklungsgange der deutschen Kunst vom 15. bis in das 16. Jahrhundert handeln — vgl. namentlich das II. und V. Kapitel — sind so schwach, verraten einen solchen Mangel an gründlicheren und umfasssenderen Kenntnissen und daraus hervorgehender tieferer Einsicht, daß sie im wesentlichen als verfehlt bezeichnet werden müssen.

Wie die Renaissancekultur als eine Phase in der Entwicklung des Geisteslebens zu höherer Freiheit, zu reicherer Bildung aufgefaßt werden darf, und zwar als diejenige Phase, die durch die Wiedererweckung der Antike, durch das erneute Verständnis für die Größe des klassischen Altertums ihren Hauptimpuls empfing, wie von Anfang an die stärkere Betonung des Persönlichen als eine der wichtigsten Forderungen dieser neuen Zeit erscheint, so verleiht auch der Kunst der Renaissance auf der ganzen Linie der Loslösung von der erstarrten Typik des Mittelalters, die Emanzipation des Auges wie der Phantasie des Künstlers ihr eigentliches oder, wenn ich so sagen darf, ihr innerliches Gepräge. Hierauf

vor allem beruht jene üppige Entfaltung der Kunst, jenes Blühen an allen Enden, das mit einer wunderbaren Schaffenslust und Produktivität, einer erstaunlichen Leichtigkeit im Erfinden und Gestalten Hand in Hand geht, und in dieser ihrer kraftvollen Eigentümlichkeit — im Kunstgewerbe wenigstens — bis über den Schluß des 16. Jahrhunderts hinaus angehalten hat.

Von dem Wehen dieses Geistes aber hat Loy Hering nur einen schwachen Hauch verspürt. Ja! er ist — das kann keinem Zweifel unterliegen — wohl zwischen 1504 und 1511 selbst in Italien, vermutlich in Venedig gewesen, er hat als einer der ersten unter den deutschen Plastikern die Formensprache der italienischen Renaissance vielleicht mit Hülfe eines wohlgespickten Skizzenbuches — den Vorbildern insbesondere für seine Ornamentik hätte von Mader unter den Kunstwerken Oberitaliens, dann auch unter den Stichen der deutschen Kleinmeister noch fleißiger nachgegangen werden müssen — in seinen Werken voll und harmonisch ertönen lassen, hat dazu, wie es scheint, aus eigener Kraft, aus dem Borne tiefinnerer Frömmigkeit heraus eine neue feine und milde Nuance in der bildnerischen Wiedergabe des gekreuzigten Gottessohnes geschaffen — aber damit sind seine Verdienste um die Entwicklung der deutschen Plastik auch im wesentlichen erschöpft. Zu dem in Kunst und Leben sehnsüchtig drängenden oder gewaltig ringenden und schöpferisch schaffenden Geiste der Renaissancebewegung ist er kaum vorgedrungen, selbst in einigen Äußerlichkeiten, wie dem Faltentwurf, nähert er sich in seinen späteren Werken wieder mehr der gotischen Art, seine »geharnischten Männer auf den Knien«, um an ein Wort Goethes in dessen Tagebuch von der italienischen Reise zu erinnern, haben dazu beigetragen, diese Kunst bei den nachlebenden Geschlechtern geradezu in Mißkredit zu bringen, und es bleibt ein himmelweiter Unterschied zwischen einem Tilman Riemenschneider oder den Erzgießern Vischer, bei denen sich vereinzelt einmal die Benutzung einer fremden Vorlage nachweisen läßt, und Loy Hering, der in ganzen Dutzenden seiner Werke Blätter Dürers, Schongauers, Cranachs kopiert oder sich mit geringen Abweichungen fortgesetzt selbst wiederholt hat. Denn, daß es im 16. Jahrhundert eine weitverbreitete Übung gewesen sei, daß die Maler den Bildhauern die Visierungen lieferten (Mader S. 10), trifft doch in ausgedehnterem Maße eben nur für die geringeren Meister, die mehr handwerksmäßige Betätigung zu; und ebensowenig wie in diesem Punkte kann man dem Verfasser beipflichten in seiner Ansicht, daß Hering die Holzschnitte Dürers, die ihm etwa als Vorlage dienten, die Typen des großen Meisters in »formenschöneren« (S. 19) oder »edleren« (S. 92) Gestalten wiedergegeben habe. Jedenfalls vergaß er, hinzuzufügen, wie sehr Loy Hering Dürers

Kunst durch seine Übersetzungen ins Milde, Liebenswürdige verwässert hat, wie viel flauer, wie viel ausdrucks- und charakterloser, um nicht zu sagen süßlicher, Dürers große Konezptionen unter Loy Herings Hand geworden sind.

So wird Beurteilung und Würdigung des Eichstätter Meisters im wesentlichen doch auf das eingangs bezeichnete Maß zurückgeschraubt werden müssen, und bei einer gründlicheren Vertiefung in den Geist der Zeit und das Wesen der Renaissancekunst würde sich der Verfasser selbst dieser Einsicht wohl kaum haben verschließen können. Für die Sorgfalt und Liebe aber, mit der er bei Abfassung seiner Arbeit zu Werke gegangen ist, wird ihm die Kunstforschung ebenso dankbar sein müssen, wie der Verlagsgesellschaft für das reiche und gediegene Abbildungsmaterial, mit dem sie das Buch ausgestattet hat. *Theodor Hampe.*

Malerei.

Franz Bock. Die Werke des Matthias Grünewald, Heitz 1904.

Während man vor zwei Menschenaltern kaum die Schulen und Richtungen der oberdeutschen Kunst des 16. Jahrhunderts unterscheiden konnte, kennen wir heute selbst Schüler der Hauptmeister, die keine selbständige Bedeutung haben, in zahlreichen Werken und in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien in Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen; eine große Zahl von Museen haben die früheren falschen Benennungen nach dem Stande der Forschung ausgeschieden, Photographien erlauben es auch dem Nichtspezialisten, in kurzer Zeit sich eine Vorstellung davon zu verschaffen, was einer Generation, einer Schule und was nur einer Individualität eigen ist. Eine ausgebildete Technik des Beobachtens, die dem Fähigen gleich zu Anfang seiner Studien eine ganze Reihe von Mitteln in die Hand gibt, das Richtige zu treffen, wird an verschiedenen Hochschulen gelehrt, die Volontärstellen an den großen Museen erlauben es, im täglichen Verkehr mit den größten Meisterwerken sich im Erkennen der Stileigentümlichkeiten weiter zu bilden oder diese Fähigkeit erst zu erringen, wenn man sie auf der Universität sich nicht erworben hat. Die Erkenntnis dessen, was einer Individualität zugetraut werden kann, was nicht, ist vertieft worden. Man sollte denken, daß kein Fachmann mehr es wagen könne, gleichzeitige Werke von drei oder vier verschiedenen Schulen als die Arbeit eines und desselben Hauptmeisters hinzustellen.

Diesen Glauben zu zerstören, ist die Schrift von Bock geeignet. Wir besitzen, wenn man von einigen Handrissen absieht, sieben Werke

von Grünewald, die in Basel (Kreuzigung), Frankfurt (zwei Altarflügel mit Laurentius und Cyriakus) Freiburg (Gründung von S. Maria Maggiore), Karlsruhe (Kreuzigung und Kreuzschleppung), Aschaffenburg (Beweinung Christi), München (Altartafel mit Mauritius und Erasmus) und das Hauptwerk in Colmar, dies allerdings ein Altar mit neun großen Darstellungen. Alle diese Gemälde zeigen solch außergewöhnliche Eigentümlichkeiten, daß sie den gesicherten Bestand des Inventares bilden, seit man sie genauer kennt. Laien, die nicht beurteilen können, wie weit diese Werke von den übrigen Tausenden deutscher Bilder der Zeit, die noch erhalten sind, abstechen, haben auch an diesem Bestand schon gerüttelt, Fachleute eigentlich nie, auch Bock der so vieles umstößt und aufstellt, was andere nicht billigen werden, hat an diesem Bestande nicht gerüttelt. Die Gemälde sind aber nicht nur sehr belangreich und außergewöhnlich eigenartig, sie erstrecken sich auch über eine Spanne von zwanzig, vielleicht dreißig Jahren, vom Jahre 1500 oder 1505 etwa bis zum Jahre 1525 oder 1530. Äußere Anzeichen wie die Tracht und urkundliche Notizen, die beiderseits für sich allein nichts beweisen würden, geben im Verein mit den Verschiedenheiten des Stils Anhaltspunkte von genügender Sicherheit, um wenigstens so viel zu entscheiden, was wir als Spätwerke, was als Werke der Frühzeit anzusehen haben, und in welche Jahrzehnte die frühen und die späten Werke fallen. Meine früher ausgesprochene Ansicht ist denn auch allgemein, zum großen Teil auch von Bock übernommen worden.

Was aber mit Grünewald vor dieser Zeit geschah, weiß man nicht. Wir lernen ihn gleich in der Baseler Kreuzigung kennen, die zwar wohl ein Jugendwerk ist, aber sich schon sehr von allem unterscheidet, was gleichzeitig und vorher da war. Nachrichten über seine Lehrer haben wir auch nicht. Hier ist also Vermutungen und Hypothesen ein sehr freier Spielraum gegeben und ein Irrtum verzeihlich.

Zwischen den Werken, die wir kennen, kann nichts mehr entstanden sein, was nicht sehr weit von allem absticht, was sonst damals gemalt wurde und sehr nahe mit den bekannten Werken zusammengeht.

Nachher auch nicht. Da das Münchener Bild wahrscheinlich 1525 oder kurz vorher entstanden ist, und aus der von Zucker gefundenen Erwähnung des Meisters von seiten Melanchthons hervorzugehen scheint, daß er um 1530 gestorben ist, so geht es auch nicht gut an, Werke, die Grünewalds Charakter nur zum Teil aufweisen, einer späten, uns unbekannten Verfallszeit zuzurechnen.

Was Grünewald auszeichnet, ist eine ganz außergewöhnliche Leidenschaftlichkeit, man kann auch sagen Nervosität, Reizbarkeit, Feinfühligkeit, Eigenschaften, die sich nicht bloß im lebhaften Ausdruck der Gemütsbewegungen, sondern in allem äußern, in der Landschaft so gut wie im

Kolorit, im Strich des Pinsels und der Kreide, so gut wie im Fluß der Linien.

Dann war Grünewald auch mehr wie alle anderen koloristisch veranlagt, die Modellierung namentlich ist schon in der Frühzeit weicher und zarter als bei allen andern. Endlich ist zwar auch seine Linienführung knorriger als die der früheren und späteren Generationen, auch er übertreibt die Krümmungen der Gewandsäume, Baumäste, Pergamentblätter, der Konturen des menschlichen Körpers, aber bei ihm treten diese knorrigen Linien weit weniger hervor als bei Dürer und seiner Schule, weniger als bei Cranach und selbst als bei Burgkmair. Er modelliert in der Hauptsache doch mit Schattentönen, Farbentönen; in den erhaltenen Zeichnungen sind die Konturen denn auch fast immer weich, zart, zerfließend; bei der erhaltenen Armstudie zum heiligen Sebastian in Colmar sind sie etwas bestimmter, aber sie treten auch hier nicht so hervor wie in ähnlichen Naturstudien von Dürer. Grünewald liebt auch das weiche Material wie Andrea del Sarto und scheint fast nie für den Holzschnitt gearbeitet zu haben.

Dürer anderseits schiebt den Raum (in der frühen Zeit allerdings mehr wie später) hauptsächlich durch Linien zurück, modelliert durch seine knorrigen inneren und äußeren Konturen die Körper. In den Zeichnungen bevorzugt er deshalb die Feder, außerdem hat er im Holzschnitt mehr wie andere seinen Phantasien Ausdruck verliehen. Wenn man übertreiben wollte, wie das vielfach in künstlerischen Charakteristiken geschieht, könnte man also sagen, der eine sieht in Linien, der andere in Tönen. Danach läßt sich denken, daß flüchtige Skizzen von Dürer oder seinen Schülern, besonders etwa, wenn sie in einer momentanen Erregung auf das Papier geworfen oder gar etwa auch noch mit weichem Material ausgeführt sind, der Art Grünewalds noch am nächsten kommen, daß dagegen in sorgfältig durchgeführten Studien oder in Gemälden eine Verwechslung der beiden Antipoden kaum möglich ist.

Etwas von dem Geist aber, den wir bei Grünewald besonders stark empfinden, war über alle Maler gekommen, die in den neunziger Jahren heranwuchsen, wir empfinden etwas von dieser wilden Romantik besonders deutlich in den Landschaften und im Kolorit des jungen Cranach, in den Landschaften Altdorfers, Hubers, der Schweizer, in anderer Weise in der Apokalypse und manchen frühen Zeichnungen Dürers, in Holzschnitten von Baldung, gelegentlich bei Martin Schaffner, bei Burgkmair noch in der Kreuzigung von 1518, selbst noch etwas beim jungen Holbein. Nachher wird die herrschende Richtung ein Klassizismus, der stark von Marc Antons Stichen beeinflußt ist. Das Interesse wendet sich damit von selbst mehr der Form und der korrekten Form zu als

der Farbe. Dürer schon hat dem Klassizismus einen hohen Zoll bezahlt. Gemäßigter werden alle, viele auch recht nüchtern. Die Altersgenossen eines Holbein gehen schon ganz in dem neuen Stile auf. Jene viel versprechende Bewegung, die mit den neunziger Jahren anhebt, scheint nach dem Absterben der ersten Generation des 16. Jahrhunderts erloschen. Grünewald ist deren eigentlicher Repräsentant; bei ihm findet man das vereinigt und am stärksten ausgebildet, was in der einen oder andern Weise jene Frühwerke des Jahrhunderts auszeichnet.

Es ist deshalb nur bezeichnend und auch sehr begreiflich, daß man neue Werke von Grünewald namentlich unter jenen Schöpfungen gesucht hat, die jene Romantik vom Beginne des Jahrhunderts deutlich verkörpern, also in den Frühwerken von Cranach, so der Kreuzigung in Schleißheim, dann in den Jugendwerken Dürers und seiner Genossen, die in der Zeit der Apokalypse entstanden, nicht bezeichnet sind und sich etwa auch noch durch eine lockere Strichführung und ein besonders ungestümes Pathos auszeichnen, wie der prachtvollen Darstellung mit den drei Reitern und drei Toten in der Albertina (Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen der Albertina, Nr. 44, als Baldung; meines Erachtens von Dürer), dann den Skizzen, die in das Dürerwerk aufgenommen, aber vielfach angezweifelt wurden und von L. Justi sicher mit Recht wieder für Dürer ausdrücklich in Anspruch genommen wurden (Repert. XXI, S. 444), vor allem dem Reiter, der von der Todesgestalt überfallen wird, in Frankfurt (Lippmann 193, Térey, Baldung-Zeichnungen II 94). Dazu kamen dann freilich auch andere Todesbilder und Darstellungen, in denen eben nur der Schrecken der Hölle, der Kreuzigung oder anderer Martyrien besonders drastisch geschildert werden, aus Dürers Umgebung und aus anderen Schulen: Versuchung des hl. Antonius, in Köln; Kreuzaufrichtung, im kunsthist. Hofmuseum in Wien, Nr. 1417 früher 973; die Todesbilder in den Zeichnungen des Kupferstichkabinetts in Dresden und im Kestner-Museum in Hannover (beide bei Térey, Baldung-Zeichnungen 82 u. 99); Holzschnitt mit der Marter der Zehntausend (Dürer B. 117); Marter des Sebastian (zwei Figuren allein), Dürer B. App. 22, abgebildet bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte Nr. 52. Auch die flüchtige Ausführung allein oder doch hauptsächlich die flüchtige Ausführung führte bei Holzschnitten, die Dürer nahestehen, auf Grünewald, nachdem einmal die Annahme bestand, daß Grünewald mit Dürer zusammengearbeitet habe. So wenn Rieffel, Zeitschrift f. chr. K., 1897, S. 139ff., die Holzschnitte des Brigittenbuches, der Komödien der Roswitha, des Rosenkrantz Mariae, 1505, u. a. m dem Meister zuschreibt.

Anderseits war Grünewald am Mittelrhein tätig, er ist es angeblich schon in jungen Jahren gewesen, und seine Vorgeschichte wurde deshalb auch bei den Meistern am Mittelrhein gesucht. Dahin gehören die Hypothesen von Thode (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1900: Die Malerei am Mittelrhein S. 59 u. S. 113 ff.), daß der Künstler aus der Schule des Hausbuchmeisters hervorgegangen und daß der Altar in der Aschaffenburger Galerie mit der größeren Anbetung des Neugeborenen als Hauptbild und das Liebespaar in Gotha in engem Zusammenhang mit Grünewald stehen. (Abbildungen beider Werke bei Bock, des Altares auch im Jahrbuch.) Endlich wird man beim Suchen nach Grünewald bei jedem Werke der Zeit stehen bleiben, das sich durch eine besondere koloristische Wirkung auszeichnet. W. Schmidt hat eine Beweinung Christi im Nationalmuseum in München, die im Kolorit tatsächlich etwas an Grünewald erinnert, dem Künstler zugewiesen (Repert. f. K. XI, S. 358). Ich habe in der Beweinung des Dominikaneraltares in Darmstadt hauptsächlich wegen des Kolorits die Autorschaft Grünewalds vermutet. Diese Attribution involvierte, daß Grünewald aus der Schule Schongauers hervorgegangen sei und, wie es scheint, hat sie hauptsächlich Rieffel veranlaßt, in dieser Richtung weiterzugehen und die vier Tafeln in Alt S. Peter in Straßburg und selbst die Holzschnitte der Bergmannschen Offizin in Basel mit Grünewald in Zusammenhang zu bringen. An diese Arbeiten schlossen sich dann die Nürnberger, die wohl aus anderen Gründen mit Grünewald in Zusammenhang gebracht wurden, ohne Zwang an.

So hat sich wieder ein großes Material von angeblichen Grünewald-Bildern angesammelt, nachdem die Arbeiten aus Cranachs Atelier und Schulbereich ihren Kredit verloren haben und die vielen Attributionen von Niedermayer nie recht ernst genommen wurden.

Es unterstützte jene neuen Zuschreibungen, daß Bayersdorfer in der 1512 datierten Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts mit der Verkündigung einen Grünewald vermutet hat (Abbildung bei Rieffel, Zeitschrift f. chr. Kunst, 1897, S. 131, und in der Publikation der Berliner Zeichnungen). Dieses Blatt ist aber seither von Friedländer als Hans von Kulmbach bestimmt und auch als solcher vom Kupferstichkabinett publiziert worden. Es war meines Erachtens eine jener Bestimmungen, die man nur auszusprechen braucht oder doch bloß auszusprechen brauchen sollte, um Glauben zu finden. Bock findet diese doch sicher endgültige Attribution freilich lächerlich, und dies ist charakteristisch für sein Buch.

Der Gedanke Rieffels, daß Grünewald, aus der Schule Schongauers herausgewachsen, noch eine Zeitlang neben Dürer arbeitete, entbehrt nicht der Logik und inneren Möglichkeit. Sicher ist es zwar nicht, daß Grünewald in Nürnberg tätig war, aber es deuten doch einige

äußere Anzeichen in diese Richtung, so daß Arbeiten desselben immerhin in Dürers Umgebung gesucht werden können. Allein die einzelnen Attributionen Rieffels scheinen mir diesmal alle unrichtig zu sein. Wenn ich selbst einst die Beweinung Christi, einen Teil des Dominikaneraltares in der Darmstädter Galerie, für Grünewald vermutungsweise in Anspruch genommen habe, so bestimmten mich eine ganze Reihe außergewöhnlicher Eigenschaften. In den Bildern aus der Schule Schongauers, die um die Wende des Jahrhunderts entstanden sind, beim jungen Joerg Breu d. Ält. und bei Burgkmair, bei den Schulbildern im Elsaß, auch bei Dürer wird die Leuchtkraft der Farben, der Lokalfarben, vielfach durch die Modellierung der Schatten, welche die Einzelheiten der Gesichter, Hände, Falten etwas übertreibend charakterisieren, gestört, weil eben die meist intensiven Lokalfarben unterbrochen werden durch trübere Töne, seien sie nun braun oder kaltgrau. Bei den geringeren Tafeln des Dominikaneraltares, z. B. der Krönung des Heiligen, ist dies auch etwas der Fall, bei der Beweinung Christi, dem Tode des Dominikus, der Geißelung Christi aber nicht oder doch viel weniger. Die Schatten stören hier die Farbe nicht. Schon die Abbildungen bei Bock verraten etwas von diesem Unterschied gegenüber den andern Gemälden aus der Schongauer-Schule. Rieffel hat dies auch empfunden und eingestanden. Farbige Schatten im Sinne des Pleinairismus freilich darf man nicht erwarten, aber immerhin ist auf dem Bilde des Todes des hl. Dominikus die Kutte des einen Mönches rechts vorne am Bildrand mit Ausnahme des Ärmels und des Kopfstückes in rötlichen und bläulichen Tönen modelliert, nicht wie sonst üblich einfach mit Braun oder Grau abschattiert, und in der Beweinung tragen auch das Rot der verweinten Augen, die grünen Flecken am Leichnam mit bei zur koloristischen Wirkung. Einzelheiten der Zeichnung treten auch in der Landschaft zugunsten der Gesamtwirkung zurück, so kontrastiert ein Teil der Landschaft auf der Beweinung mit einem schönen, trotz allen Details einheitlichen Blaugrün gegen das Rot am Gewande des Johannes. Was aber die Hauptsache ist: schon bei der Anlage des Bildes ist auf koloristische Wirkung gesehen. Außerdem ist der Farbengeschmack nicht bloß stärker ausgebildet als sonst in der Schule Schongauers, sondern er ist auch ein ähnlicher wie später bei Grünewald, dazu kommt nun das leidenschaftliche Temperament, das sich meines Erachtens in der Beweinung Christi bei der Schilderung des Leichnams sowohl wie in dem Ausdruck der äußerlich ruhigen Gesichter viel mehr als sonst in den lebhaft bewegten Szenen ausspricht. Kautzsch, Rieffel und ich haben dann noch nachträglich ganz frappante Übereinstimmungen im Kleinen gefunden, die einen Schulzusammenhang des Urhebers mit Grünewald wohl für immer sicherstellen dürften, gleichwohl bin ich

an der Autorschaft des Meisters selber irre geworden. Die übrigen Schongauerschen Gemälde, die für Grünewald in Anspruch genommen wurden, stehen dem Meister aber meines Erachtens ferner. Die Ansicht, daß die Dresdener Gemälde mit den sieben Schmerzen der Maria von Grünewald stammen, hat Rieffel bereits selber aufgegeben. In der Mehrzahl der Nürnberger Arbeiten glaube ich, wohl mit der großen Mehrzahl aller Fachgenossen, die Hand einzelner dortiger Meister zu erkennen, namentlich Dürer, Baldung und Kulmbach, die Hand der Künstler, denen die Arbeiten meist schon früher zugeschrieben wurden.

Die andere Ansicht, die von Thode, daß der Künstler zuerst beim Hausbuchmeister, dann bei Dürer in die Lehre ging und dann doch noch einen eigenartigen Stil gefunden habe, entbehrt gewiß auch nicht der abstrakten Möglichkeit. Die Künstler des 16. Jahrhunderts fanden sich im allgemeinen rascher als die Heutigen. Allein Dürer hat doch auch seine Manier gewechselt und fast wie ein Heutiger herumgesucht. In Dürers Zeichnung von 1484, dann in denen aus den Jahren 1493/4, endlich in einem Werke wie dem Bildnis Friedrichs des Weisen in Berlin und in den Bildnissen vom Schlusse des Jahrzehnts das Gemeinsam-Dürerische zu erkennen, wäre nicht leicht, zum Teil unmöglich, ohne die Zwischenstufen und anderen Zeugnisse, die wir besitzen. Bei Thodes Grünewald-Theorie handelt es sich aber nicht um Skizzen eines Knaben, sondern lediglich um Gemälde, die schon eine ausgebildete Art zu komponieren, zu zeichnen, zu malen verraten und ich kann auch dieser Theorie in keiner Hinsicht beipflichten.

Daß gerade das Liebespaar in Gotha oder der Altar in der Aschaffenburger Galerie, der die größere Anbetung des Neugeborenen als Mittelbild zeigt, so viel mit Grünewald gemein haben soll, daß man auf einen persönlichen Zusammenhang des Schöpfers mit unserem Meister oder gar auf dessen Autorschaft hat schließen können, ist mir schwer verständlich.

Jedenfalls aber schließen die Vermutungen Thodes auch nach dessen eigener Ansicht aus, daß die ganze Bilderreihe, die Rieffel aufgestellt hat, von Grünewald sein könne, und umgekehrt.

Bock sucht nun aber gerade die Ansichten von Thode und von Rieffel zu vereinigen. Man sollte erwarten, daß dieser befremdliche Versuch wenigstens in dieser Weise gemacht würde, daß Bock den Künstler vom Hausbuchmeister ausgehen, dann zu einem späteren Schongauerschüler und endlich zu Dürer in die Lehre gehen läßt. Die späte Schongauerschule hat viel mit Dürer, Dürer in flüchtigen Skizzen hie und da etwas mit den Arbeiten Grünewalds gemein. Der Hausbuchmeister dagegen zeigt den Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts noch am ausge-

prägtesten und steht den Meistern, die in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts heranwuchsen und den ersten Jahrzehnten des 16. die Signatur gaben, in vieler Hinsicht ferner als die spätere Schongauer Schule, wenn er auch weit über das Jahr 1500 hinaus, gleich dem älteren Holbein, gelebt haben mag. Doch nein, Grünewald soll sich erst Schongauers, dann Dürers Art, diese bis zum Verwechseln, angeeignet haben und dann zu der des Hausbuchmeisters zurückgekehrt sein, schließlich aber doch noch seinen eigenen Stil gefunden haben.

Man sollte erwarten, daß Bock die beiden Hypothesen dadurch zu vereinigen sucht, daß er die Attributionen streicht, die die Vereinigung am schwersten machen.

Allein Bock betritt auch hier den umgekehrten Weg. Bilder, die Thode und Rieffel nur vermutungsweise als in der Nähe des jungen Grünewald entstanden genannt haben, werden als Werke von dessen eigener Hand hingestellt. Andere Arbeiten, die die Ansicht auch nicht gerade wahrscheinlicher machen, werden zugefügt, und fast jedes Bild, das in neuerer Zeit noch für Grünewald in Anspruch genommen wurde, in das Inventar einverleibt. Die Bilder der Cranachschen Werkstatt und die Bilder, die Niedermayer ihm zuschrieb, allerdings nicht.

Auf diese Weise erhält er vom Ende der achtziger Jahre bis zum Anfange des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts eine Entwicklung, die fast von Jahr zu Jahr durch Werke zu belegen ist, eine zwanzigjährige Frühzeit, in der keines der anerkannten charakteristischen oder durch äußere Anzeichen gestützten Gemälde entstanden ist. Die Basler Kreuzigung, die in dieser Zeit entstanden sein dürfte, ist nach Bock erst kurz vor dem Colmarer Werk begonnen, nachher erst fertig gemalt worden. Eine Behauptung, für die ich in dem Werke selbst ebenfalls keine Anhaltspunkte gefunden habe. Im Gegenteil scheint mir auch das Kolorit eine frühere, hinter dem Colmarer Altarwerk zurückliegende Stufe zu verraten.

Die Zeit, in der die charakteristischen Hauptwerke entstanden sind, ist nach Bock die zwischen 1512 und dem Lebensende. In diesen Jahren soll nun aber der Künstler auch noch eine Reihe anders gearteter Sachen geschaffen haben, und zwar sowohl solche, die als Schulbilder oder Arbeiten einer unbekannten Verfallszeit schließlich noch denkbar wären als auch solche, die die hohe Meisterschaft anders veranlagter und anders geschulter großer Künstler verraten.

Der Reigen der angeblichen Werke beginnt mit zwei Tafeln im Straßburger Museum: Anbetung des Kindes und Anbetung der Könige, dort als Schongauer-Schule bezeichnet. Es folgen dann die vier Tafeln in Alt St. Peter mit der Auferstehung Christi, seiner Erscheinung bei Maria,

bei Magdalena und bei den Jüngern mit Thomas. Sie wurden von Rieffel ausdrücklich als nicht Grünewald angehörend, sondern nur der Schule, aus der er und der Dominikaneraltar der Darmstädter Galerie hervorgegangen sei, bezeichnet. Denn die Bilder in Darmstadt und die in Alt St. Peter schließen denselben Urheber aus. Bock sieht in beiden Straßburger Werken eigenhändige Arbeiten, beide sind nach einer Zusammenstellung etwa gleichzeitig entstanden, beide sind in Wirklichkeit von sehr verschiedener Qualität und sicher nicht vom selben Meister und auch nicht eines derselben vom gleichen wie die Bilder in Darmstadt. Die Tafeln im Museum sind schon viel zu gering, als daß man darin das erste Aufleuchten eines Genius verspüren könnte.

Grünewald ist also Ende der achtziger Jahre erst ein talentloser, dann ein sehr befähigter Schüler Schongauers gewesen, im Anfange der neunziger wird er der Meister der Bergmannschen Offizin in Basel, als solcher bringt er den Straßburger Holzschnittstil nach Basel, obwohl die Holzschnitte der Bergmannschen Offizin eigentlich recht wenig mit den Straßburgern zu tun haben. Grünewald wirft in dieser Zeit auch eine Reihe von Skizzen aufs Papier, die bisher als Jugendarbeiten Dürers gegolten haben, wie die stehende nackte Frau von 1493 bei Bonnat. Es folgt der Altar der Darmstädter Galerie. Endlich wird er um 1500 der fähigste Dürerschüler und malt nun jene Gemälde, entwirft jene Holzschnitte und Zeichnungen, die Rieffel dem Meister zugeschrieben.

Auch hier wird das Gewagte, das in Rieffels Aufstellungen lag, nicht gemildert oder gestützt, sondern verschärft und ad absurdum geführt durch neue Taufen. Es ist schon schwer zu verstehen, wie Rieffel neben den schlechter geschnittenen, minder gut zu beurteilenden Holzschnitten auch die Marter der Zehntausend (Dürer, B. 117) trotz Monogramm und deutlich ausgeprägter Dürerscher Handschrift einem Grünewald zuweisen konnte, nun soll er auch noch den Herkules und den Ritter mit dem Landsknecht (Dürer, B. 127 und 131), beide ebenfalls mit Dürers Monogramm bezeichnet, ausgeführt haben. Außer den Todesdarstellungen, die Rieffel Grünewald zuwies, werden auch noch andere von jenen prachtvollen Dürerschen Federskizzen jener Zeit mit dem außergewöhnlichen Monogramm, aber dann doch wieder nicht alle, für den Meister namhaft gemacht.

Immerhin, was bisher Grünewald zugemutet wurde, gehört doch noch in denselben Schulzusammenhang, wenn es auch in der Hauptsache etwa sechs Meistern angehört; was nun folgt und innerhalb der nächsten zehn bis zwölf Jahre, nach Bock, entstanden ist, gehört vier oder fünf verschiedenen Schulen an.

1. Versuchung des hl. Antonius, Handz. im Louvre. Nach Bock ist nur die Technik noch dürerisch. »Sie muß aber noch in Nürnberg

entstanden sein, da sie von Baldung in einem Blatte der Lichtensteinschen Sammlung in Feldsberg kopiert worden ist.«

In Wirklichkeit: hervorragende und feine Arbeit eines Niederländers. Nach den Abbildungen zu schließen, ist das Exemplar in Feldsberg Original, das Blatt im Louvre, das nur einen Teil der dortigen Komposition gibt, Kopie. (Vergl. Térey, Baldung-Zeichnungen, Nr. 203, und Schönbrunner und Meder, Zeichnungen der Albertina, Nr. 361.)

2. Versuchung des hl. Antonius, Gemälde in Köln. Derbe Arbeit eines Oberdeutschen. (Vergl. die nicht ganz genügende Abbildung bei Bock.)

3. Anbetung des Kindes, Gemälde im Aschaffenburger Schloß, Nr. 14. Unbedeutende oberdeutsche Arbeit. (Abbildung bei Bock.)

4. Bildnis eines Liebespaares, in Gotha, Nr. 308. Hervorragende Arbeit aus der Schule des Hausbuchmeisters. Der Rezensent hat das Werk als dem Hausbuchmeister zugehörig erkannt, bevor die Arbeit von Flechsig erschien, ist aber nicht imstande, ein Urteil darüber abzugeben, ob es dem Meister selbst oder bloß seiner Schule angehöre. (Abbildung bei Bock.)

5. Altar in der Aschaffenburger Galerie mit der größeren Anbetung des Neugeborenen als Mittelbild. Mittelrheinische Schule mit Anklängen an den Hausbuchmeister.

6. Der Tod und die Gesellschaft im Freien. Zeichnung in Kohle oder weicher Kreide im Rund, im Dresdener Kupferstichkabinett. Hans Baldung. (Abbildung bei Térey, Baldung-Zeichnungen, Nr. 82.)

7. Verkündigung, Handz., datiert 1512, Hans von Kulmbach. (Abbildung bei Rieffel, Ztschrft. f. chr. K., 1897, S. 131 und 132, und in der Publikation der Berliner Handzeichnungen.)

8. Hochaltar der Antoniterpräzeptorei Isenheim jetzt in Colmar. Hauptwerk des ausgebildeten Stiles von Matthias Grünewald.

Rezensent kennt einen großen Teil der in dem Buche besprochenen Arbeiten im Original, hat viele davon auf die in dem Buche enthaltenen Behauptungen hin noch einmal nachprüfen können, einen hl. Nikolaus in Schleißheim, der auch in dieser Zeit entstanden sein soll, hat er entweder wieder vergessen oder überhaupt nicht mehr nachgeprüft. Wozu auch! Grünewald wechselt nach Bock Wollen und Können, Ideale und Schrullen, Typen, Proportionen, Farbengeschmack und Linienführung, die Art, wie er modelliert und den Hintergrund zurückschiebt, seine ganze künstlerische Handschrift etwa viermal bis fünfmal innerhalb eines Zeitraumes von 10 bis 15 Jahren, nachdem er vorher schon gegen 10 Jahre als Künstler tätig gewesen sein soll. Man wird im allgemeinen annehmen können, daß ein Werk, das Bock dem Grünewald zuschreibt, zur oberdeutschen Schule gehört, mehr aber nicht.

Bock weiß einfach nicht, worauf es ankommt, auf was man zu sehen hat, wenn man den Meister bestimmen will. Er verhöhnt ja auch völlig zutreffende, augenscheinlich richtige Bemerkungen und Bilderbestimmungen.

Aus dem Folgenden sollen nur zwei Punkte hervorgehoben werden. Bock behauptet, daß auch die Skulpturen des Hochaltars von Isenheim, jetzt in Colmar, ein Werk des Matthias Grünewald seien, und zwar sollen die Apostel der Predella um 1490, die Hauptfiguren um 1510, unmittelbar vor den Gemälden entstanden sein.

Die Skulpturen sind wirklich auf dem Gebiete der Plastik eine ähnlich außergewöhnliche Leistung, wie die Altarflügel Grünewalds auf dem Gebiete der Malerei. Bock ist nicht der Erste, der dies erkannt hat, aber er hat mit seinem Lobe wenigstens recht. Gegen seine Ansicht spricht aber folgendes:

Wie in allen Meisterwerken äußert sich auch in den Skulpturen sehr viel persönliches und persönlichstes Empfinden, sehr viel Weltanschauung. Es ist dies namentlich bei den Heiligen Augustin und Hieronymus der Fall. Es sind das Menschen von ausgeprägt priesterlichem Typus, aber Männer, die anders aussehen, als Kardinal Albrecht von Brandenburg und andere Geistliche, die Dürer und Holbein porträtiert haben. Man hat den Eindruck, wenn solche Priester zur Zeit der Reformation an der Spitze des deutschen Klerus gestanden wären, so hätte die Reformation wohl eine andere Wendung genommen. Es sind Männer, die unter steten inneren und äußeren Kämpfen ungebrochen durchs Leben gegangen sind.

Grünewald schildert aber nun gerade keine Charaktere, in denen so wie hier ein Kapital von unerschütterlicher Kraft und Zähigkeit aufgespeichert ist. In dieser Hinsicht kann sich weder sein Christus, sein Antonius, sein Sebastian, noch sein Erasmus mit diesen Figuren messen. Er schildert der Menschheit ganzen Jammer packender, er schildert gelegentlich auch die Freude lebhafter als alle anderen, aber gerade das, was jenen Plastiker in ganz besonderem Maße auszeichnet, lag ihm fern.

Auch die Gestalten, die Grünewald angeblich, d. h. nach Bock, sonst noch den Gläubigen zur Verehrung hingestellt hat, können sich mit diesen Menschen nicht messen. Einer ähnlichen Steigerung markiger, aus dem Leben gegriffener, ganz individueller Charaktere ins Heroische war nur etwa noch Dürer in seinen reiferen Jahren fähig.

Hätte Bock recht, so müßte man anderseits wieder in den plastischen Figuren auch Äußerlichkeiten der Grünewaldschen Stilisierung finden, müßten die von Grünewald gemalten plastischen Figuren doch hie und da Verwandschaft mit diesen Skulpturen zeigen. Das ist aber nicht der

Fall. Wo Grünewald in seinen Gemälden plastische Figuren darstellt, da gibt er jenen Manierismus mit den flatternden Bändern, flatternden Gewändern, Haaren, der sich im Beginne des 16. Jahrhunderts in der Holzplastik durchbrach und sich vom Rhein bis nach Österreich erstreckte, während der Faltenwurf der Figuren des Isenheimeraltars viel schlichter gehalten ist. Dann ist auch der Christustypus in dem Gemälde der Auferstehung und bei der Büste der Predella sehr verschieden. So vereinigt sich alles, was man mit Sicherheit feststellen kann, das Meßbare, scheinbar Zufällige, Äußerliche und das schwerer Kontrollierbare, aber Entscheidende auch hier wieder zu dem Schlusse, daß Bock unrecht hat.

Ausdrücklich muß ich endlich betonen, daß das Gemälde in Aachen, für dessen Entdeckung mir der Dank abgestattet wird, meines Erachtens unmöglich von Grünewald sein kann. Es war auch so ein mir sehr erfreulicher Fund, da es ein Schulbild Grünewalds und so ziemlich das einzige, ganz sichere Bild seiner Schule ist.

Um Bilder zu bestimmen, muß man sie auch genau ansehen können, man muß die Ruhe und die Selbstbeherrschung haben, zu warten, bis das Bild zu einem spricht. Dann wird man dasselbe auch richtig beschreiben können. Bock sagt von dem Münchener Bilde Erasmus und Mauritius: »Die Abklärung des Stils zeigt sich in der Ruhe der Gewandung, der Einfachheit der Farbenkomposition.« Groß und einfach wirkt das Bild, und die Gewandung ist schon des Gegenstandes wegen ruhiger. Aber die Farbenkomposition zeigt gerade hier eine unglaubliche Fülle von Nuancen; Rot ist zum Beispiel vom Violettrot bis zu einem Gelbrot, das sehr raffiniert durch Lasuren über Goldgrund erreicht ist, in allen Nuancen vertreten. Ferner: »Noch gesteigert erscheint die Breite des malerischen Sehens und die souveräne Verachtung einer detaillierten Ausführung von Nebensachen.« Die Gesichter sind mit sehr breiten Pinselstrichen hingestrichen, das ist wahr. Der Ornat und die Rüstung der beiden Hauptfiguren ist aber, vielleicht auf höheren Wunsch, mit erstaunlicher, bei Grünewald sonst ungewöhnlicher Sorgfalt bis ins einzelne durchgeführt. Angenehm mag die Arbeit dem alten Grünewald vielleicht nicht gewesen sein, aber das Bild, sowie es ist, bietet nun einmal gerade dadurch eine Überraschung, daß es sich gegen alles Erwarten durch die sorgsamste und raffinierteste Darstellung der Nebensachen auszeichnet. Dies hätte gesagt werden sollen und nicht etwas, was die entgegengesetzte Vorstellung hervorruft. Endlich: »Drei Hauptfarben, Gold, Grau, Zinnober.« Bock sollte eigentlich wissen, daß es für einen Koloristen kein Grau gibt; es hätte sich, wenn man überhaupt vom Kolorit spricht, darum gehandelt mitzuteilen, ob das Grau als Blau oder Gelb, Rot oder Grün wirkt. Es

steht im Bilde zunächst eine Gruppe von Gelb — hellem Gelb und dann Gold in verschiedenen Nuancen —, einer Gruppe von Blau — Hellblaugrau an der Rüstung und dann tiefere und ganz tiefblaue Töne rings in der Umgebung — gegenüber. Zu den verschiedenen roten Lokaltönen kontrastierte ursprünglich wohl viel stärker als heute der grüne Hintergrund.

Geschmackvoll ist die Schreibweise des Verfassers auch nicht. Wenn Bock von dem »ebenso katholischen wie kunstfreundlichen« Kardinal Albrecht spricht, so ist das keine vereinzelte Entgleisung. Außerordentlich lästig ist auch, daß das Wichtigste zum großen Teil in Anmerkungen steht, die nicht unter dem Text, sondern hinter demselben untergebracht sind. Aber das Buch ist wenigstens frisch geschrieben, übersichtlich komponiert und in den Zitaten zuverlässig. Man findet sofort, was man will, aber was man dann findet, ist entweder unrichtig in dem Sinne, daß unhaltbare Hypothesen als gesicherte Resultate hingestellt werden, teils in dem Sinne, wie die eben angeführten Stellen zeigten. Gegenüber der Schrift von Niedermayer bedeutet das Buch einen doppelten Rückschritt. Den Kunstwerken gegenüber ist es noch kritikloser. Aber das sorgfältige Studium der archivalischen Quellen, die jener Arbeit doch einen dauernden Wert verleihen, ist unterblieben. Ein auffallender Irrtum der bisherigen Literatur ist wenigstens nicht vom Verfasser bemerkt worden. Die Bestätigung des Präzeptors Guido Guersi durch Innozenz VIII. erfolgte nicht 1499 als längst Alexander VI. regierte, sondern 1490. Auch können sich die Quittungsvermerke in dem Mainzer Ingrossaturbuch auf dem Würzburger Kreisarchiv nicht gut, wie Bock als sicher annimmt, auf Zahlungen für das Münchener Bild beziehen, das für Halle bestimmt war und in Halle wohl auch gemalt wurde. *H. A. Schmid.*

Eduard Leisching. Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850. Mit einer Einleitung über die allgemeinen Zustände der Kunstpflege in Österreich bis 1850 und über die Miniatur in den anderen Ländern. Wien, Artaria & Co., 1907. gr. 4°. 297 S. mit 51 Tafeln und 57 Textbildern. Subskriptionspreis 80 Mk.

Der Verfasser beginnt also: »Das vorliegende Werk verdankt sein Entstehen der im Frühjahre 1905 im Gebäude des k. k. Ministerratspräsidiums veranstalteten Miniaturenausstellung. Den Damen: [es folgen die Namen von acht Damen] war es gelungen, an 3000 Miniaturen fast durchwegs ersten Ranges zustande zu bringen.« Donnerwetter! mag da mancher ausrufen, müssen das aber acht Meisterinnen der Porträtminiatur sein, die an die 3000 Stück erstrangiger Bildchen zu pinseln vermochten. Ach so! »Zusammenzubringen«, denkt dann der den entgleisten Sti-

listen berichtigende Leser weiter. Bleibt als Anstoß nunmehr bloß der Gewaltausdruck: »3000 Miniaturen fast durchwegs ersten Ranges.« Nun, der Verfasser wollte solchen außerordentlich gütigen und liebenswürdigen Damen etwas recht Angenehmes sagen bei der beträchtlichen selbstlosen Mühewaltung, der sie sich unterzogen hatten. Ich wünschte aber doch, dieser sich überschreiende Passus gerade am Eingang einer ganz ehrlich-tüchtigen kunstschriftstellerischen Leistung, wie sie dieses Werk unstreitig repräsentiert, wäre fortgeblieben. Er verstimmt, denn er besagt eine Unmöglichkeit. Und es kommt ja dann glücklicherweise auf den nachfolgenden Hunderten von Quartseiten alles so prächtig objektiv, kritisch und verstandesmäßig heraus!

Dem Publikum des »Repertoriums«, das an die Bücher selbst herangeht, wäre mit einem dürftigen Auszug des reichen Inhalts nicht gedient. Auch fühlt sich Referent bloß in Hinsicht auf einen Meister der Miniatur einigermaßen kompetent. Das ist Heinrich Friedrich Füger. Dabei kann er es allerdings nicht verhehlen, daß er keinem von den anderen deutschen Miniaturmalern, die in diesem Werke zu Worte kommen, ein auch nur annähernd ähnliches Interesse entgegenzu bringen vermöchte, wie eben jenem Füger. Es freut ihn freilich, daß durch Leischings, des Vizedirektors des k. k. Österreichischen Museums, Buch nun alle Niederungen um Füger herum so schön und trefflich erforscht sind. Einer von den vielen tüchtigen Wiener Kunsthistorikern sagte zu mir während der Ausstellung heiter-gallig: »Füger überragt hier alles turmhoch, und von den übrigen Bildchen ist überhaupt mindestens siebzig Prozent Pfeifenmalerei.« Er vergaß nur, hinzuzusetzen, daß das gegenständlich-kulturhistorische Interesse, das auch dieser »Rest« biete, doch ein bedeutendes sei.

Das Werk enthält beträchtliche Mengen ernster, gündlicher Arbeit auf einem bislang nahezu vollständig brach gelegenen Gebiet. Über die Breite der Darstellung wollen wir mit dem Verfasser nicht rechten. Er hat ja zu viel des Neuen mitzuteilen. Doch scheint uns die »Einleitung«, die übermäßig zurückgreift, bis auf Steinzeit und Nibelungenlied, größtenteils überflüssig. Der Abriß der Geschichte der »Bildnis-Miniatur in England, Frankreich, Deutschland und in den anderen Ländern« bleibt in der Hauptsache literarische Kompilation, fördert demnach die Sache nicht und ist als ornamentales Kapitel doch wieder zu groß geraten. Österreich bildet den Kern des Buches. Schwach sind die Charakteristiken der Künstler, so weit überhaupt Ansätze dazu bemerkbar werden. Das Beste und das wirklich Wertvolle ist das kritische Detailbemühen, das Aufstöbern des Unbekannten, das Zusammentragen des Entlegenen, der überall ersichtliche wissenschaftliche Eifer, zu endgültigen

Forschungsresultaten vordringen zu wollen. Höchst schätzenswert ist die üppige illustrative Beigabe, ohne die gerade ein Opus dieser Art überhaupt kaum genießbar bedünken dürfte. So aber ist es einerseits das richtige Weihnachtsbuch geworden, anderseits aber bleibt es doch wiederum eine willkommene Bereicherung der ernsthaften Kunstgeschichtsschreibung.

An diesem Orte möchte ich lediglich einige Stellen von Leischings Werk berühren, an denen, wie mir scheint, in nicht zutreffender Weise auf Einzelheiten meiner Füger-Monographie Bezug genommen wird. Ich muß jedoch, um jedem Mißverständnis vorzubeugen, vorausschicken, daß ich im allgemeinen mit der Art, wie Leisching meine Füger-Studien benutzt hat, wohl zufrieden sein darf. Nicht um Bemängelungen Leischings also wird es sich handeln, sondern um nötige Richtigstellungen. Da leider weder sein Werk noch mein Büchlein eine zweite Auflage erleben werden, so bleibt keine andere Möglichkeit übrig, der unausbleiblichen Fortpflanzung von Fehlern, Irrtümern, schiefen und schielenden Zitierungen den Weg zu verlegen, den Füger-Interessenten zum Nutzen, die auf beide Publikationen gleichermaßen angewiesen sind.

1. Es steht für mich nunmehr außer Zweifel fest, daß meine Nr. 20, die schöne Figdorsche Miniatur, wirklich die Erzherzogin Marie Klementine darstellt, — ohne Fragezeichen! Leischings Nr. 33 ist eine eigenhändige Replik davon. Diese beiden Bildchen gehören nämlich mit Leischings Nr. 69, die ein famoses Belegstück ist, und mit meiner Nr. 19 zusammen. Die Gräfin Merveldt kann demnach hier, wie man annehmen wollte, nicht abgebildet sein. Ihr Bildnis dagegen finden wir in Leischings Nrn. 74 und 78 (meiner Nr. 53), die genau durch das Kinningersche Schabkunstblatt belegt werden. Gräfin Merveldt hat eine Hakennase, schräg (mit den äußeren Winkeln abwärts) gestellte, etwas kleine, rundliche, allerdings wundervolle Augen, sie hält das Köpfchen immer etwas emporgehoben, ihre üppige Haartracht ist individuell charakteristisch. Die Erzherzogin hat gerade stehende, langgezogene große Augen, eine lange, schnurgerade Nase, überall denselben, etwas länglichen, ungewöhnlich zierlichen Mund, immer dieselbe gerade Kopfhaltung und die unverwechselbare, etwas dünne Lockenfrisur. Auf dem Figdorschen Bildchen und seiner Replik ist sie etwas idealisiert. Doch will ich nicht in Abrede stellen, daß die Ausschaltung jedes subjektiven Moments bei physiognomischen Feststellungen wahrscheinlich unmöglich ist, besonders wenn es sich um schöne junge Damen handelt, die längst tot sind.

2. Leischings Nr. 77 ist nicht Palatin Leopold Alexander, wie ganz richtig seine Nr. 63 bezeichnet ist, sondern, wie ich bei meiner Nr. 13 angegeben hatte: Palatin Joseph.

3. Auf Seite 88 spricht Leisching von dem verschollenen Miniaturstück, das eine Szene aus dem Familienleben der Kaiserin Maria Theresia veranschaulicht hatte. Das heute vergebens in allen Hof-Schlössern Österreich-Ungarns gesuchte Werkchen befand sich, was Leisching nicht beachtete, 1858 auf der allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München (vgl. meine Nrn. 120 und 121). Vielleicht gibt dies einen richtigen Faden zur Wiederauffindung in die Hand?

4. Zu Leischings Seiten 79 bis 81 möchte ich folgendes bemerken. Hatte Grasberger in seinem Ausstellungs-Feuilleton der Wiener alten »Presse« vom 20. 2. 79 den Miniaturisten Füger überhaupt gewürdigt? Nach meiner Erinnerung — nicht. Und ebensowenig hebt den Miniaturisten würdigend hervor der Ilgsche Aufsatz im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses« (1897). Den Porträtminiaturisten wissen nicht zu würdigen weder Lützow noch Frimmel, ersterer nicht, wo er vom Akademiedirektor (1877), letzterer nicht, wo er vom Galeriedirektor handelt (1899). Also: von Füger wurde wohl hin und wieder ein bißchen geredet, aber eben das, worauf es ankommt, meistens außer acht gelassen. Ich hatte ein Recht, zu sagen: »Geschrieben hat über Füger als Porträtminiaturisten niemand. Einzelne Sätze über ihn findet man allenfalls.« Es wären demnach — von den wichtigen englischen Erwähnungen abgesehen — hauptsächlich Wurzbach (1859), Hevesi (1877), K. Weiß (1878), Ritter (1898) und manche andere zu nennen mit ihren paar auf minimalem Material basierenden und deshalb eindruckslos verpufften Sätzen, — nur tritt bei allen Wiener Autoren Daffinger nicht hinter Füger zurück. Nach meiner wiederholt (auch drastisch) ausgesprochenen Meinung ist das aber der springende Punkt bei der Beurteilung Fügers. Ich sehe, daß mir die nunmehrigen Bilderpreise — zudem gerade in Wien selbst! — recht geben wollen. Und ich halte es für durchaus falsch, anzunehmen, Daffinger, den geborenen Wiener, könne nur der wirkliche Wiener voll bewerten, oder wenigstens »nur wer Wien kennt«. Wohin kämen wir bei solchem Standpunkte im Kunsturteil? Ich bin freilich kein Wiener, hege aber nicht das geringste Vorurteil gegen Wien, im Gegenteil, ich schwärme für Wien und habe an der dortigen Hochschule beste Jahre meiner Jünglingszeit verlebt. Also lediglich Kunsturteil hat mich zu meiner unbedingten Voransetzung des Schwaben Füger bestimmt. Leischings Kapitelüberschrift: »Die Meister H. F. Füger und M. M. Daffinger« halte ich für verfehlt. Kein »und« schlägt hier die Brücke zur Gleichstellung. Die Blüteepoche der Elfenbeinminiatur überhaupt ist die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, die Fügerzeit. Das XIX. Jahrhundert ist der zunächst allmähliche, dann rapide Verfall. Das beste einzelne Talent, so

auch das Daffingers, steckt immer in seinen Dezennien drinne und vermag nichts gegen ihr »Kunstwollen«.

5. Seite 81 sagt Leisching, den Sonderdruck meiner Abhandlung »konnte ich durch eine größere Anzahl von Abbildungen« von Füger-Miniaturen der Wiener Ausstellung »erweitern«. Das stimmt nicht wörtlich. Meinen Sonderdruck habe ich zunächst textlich, namentlich durch das Verzeichnis, erweitert, von 25 auf 73 Quartseiten. In meiner Studie im »Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen«, die, seit Juni 1904 in Angriff genommen, am 1. Januar 1905, also etwa anderthalb Monate vor der Wiener Ausstellung erschienen war, hatte ich 43 Füger-Miniaturen abgebildet. (Als ich im Juni 1904, angeregt durch die inzwischen recht bekannt gewordene Berliner Thun-Miniatur, dieserhalb in Wien weilte und zum ersten Male des Meisters Bildchen zusammensuchte, hörte ich übrigens kein Sterbenswörtchen von einer etwa dort in Aussicht genommenen Miniaturenausstellung, davon erfuhr ich erst im Januar 1905 brieflich durch einen hervorragenden Wiener Füger-Sammler.) In meinem Buch, dessen Drucklegung (wie auf S. 74 zu lesen) am 7. Mai 1905 abgeschlossen wurde, habe ich dann 74 Füger-Porträtminiaturen abgebildet. Zu meinen Abbildungen sind aus der Wiener Ausstellung jedoch bloß 7 Stück mit der von mir erbetenen Genehmigung der Besitzer hinzugekommen. (Die 6 bei mir in Lichtdruck abgebildeten Bourgoingschen Porträtminiaturen, der Glanzpunkt der Ausstellung, waren mir schon lange vordem in photographischen Aufnahmen für meinen von Anbeginn geplanten und vorbereiteten »erweiterten Sonderabdruck« zugegangen und die Tafel danach bereits in Arbeit, als die Wiener Ausstellung eröffnet wurde.) Leisching reproduziert 59 Füger-Miniaturen, davon 32 zum ersten Male. Vor mir waren, gelegentlich und zerstreut, höchstens 10 »Fügers« abgebildet worden, fast ausnahmslos ganz miserabel, und selbst von diesen 10 Miniaturen war mehr als die Hälfte kein echter Füger. Merkwürdig ist, daß Hevesi in seiner »Österreichischen Kunst« (1903) wohl 4 Daffinger-Miniaturen abbildet, dagegen keine Fügersche, wozu, da er trotzdem ein Porträt dieses Künstlers gibt — von anderer Hand! —, der Anlaß so nahe gelegen hätte. Auf Seite 8, wo Leisching meine Klischees schlecht macht, hätte er wohl gerechtigkeitshalber ein anerkennendes Wörtchen über meine 13 wirklich tadellosen Lichtdrucktafeln sagen oder diese wenigstens erwähnen können. Meine Löwysche farbige Tafel ist durch das, was Leisching an Abbildungen bringt, keineswegs übertroffen, am allerwenigsten durch die an die Spitze seines Werkes gestellte matt-süßliche Farbenheliogravüre der wundervollen Bourgoingschen Miniatur, auf welche Wiedergabe Leisching so stolz ist. Nicht ganz auf der Höhe ist bloß meine Tafel VI (Bourgoing), doch durfte ich hier dem Besitzer in das Photographieren nicht dreinreden.

6. Seite 81, wo Leisching auf das Biographische zu sprechen kommt: »Raabs Studie, auf welcher Labans Daten ruhen«. Das bedarf ebenfalls einer kleinen Erweiterung. Ich habe — abgesehen davon, daß ich bis auf Schnorr die gesamte Füger-Literatur zu Rate zog und anführte! — die recht wichtigen erstmaligen Daten aus dem Heilbronner Pfarramt, wichtige neue Briefe und manches andere Neue von Belang. Es erschien mir übrigens für meine Zwecke am tunlichsten, Biographisches in weiterem Maße nur dann heranzuziehen, wenn es auf den Porträtminiaturisten ein Licht warf. — Hier muß ich — freilich in anderem Betracht — auf eine von Herrn Dr. A. Schestag herrührende Besprechung der Wiener Ausstellung hinweisen. In »Kunst und Kunsthandwerk«, dem Organ des »k. k. Österreichischen Museums«, schrieb er, 1905, S. 250: »In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist es in Österreich ein Künstler, der durch künstlerische Auffassung und malerische Qualitäten alle zeitgenössischen Miniaturmaler hoch überragt und der durch die Ausstellung, die den Vergleich seiner Werke mit anderen erst ermöglicht hat, in seinem Werte erkannt und gewürdigt worden ist: H. F. Füger . . . Über Fügers Leben ist eine Reihe von Arbeiten erschienen . . . Es sind dies vor allem die Arbeit F. Labans im »Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen« sowie die bei F. Laban zitierten Werke.« Umgekehrt wird ein Schuh daraus! Ich hatte ausdrücklich abgelehnt, Fügers »Leben« darzustellen. Dagegen war es recht eigentlich der Grundzweck meines Aufsatzes, soweit es in meinen Kräften stand, der Welt den überragenden künstlerischen »Wert« des Porträtminiaturisten Füger klar zu machen, was mir bei der Allgemeinheit denn auch sofort recht sehr gelungen ist. Herr Dr. Schestag im speziellen hatte dann ja Gelegenheit, wenn er mir etwa nicht getraut haben sollte, die Richtigkeit meiner Ansicht auf der von ihm mitveranstalteten Wiener Miniaturenausstellung bestätigt zu finden. In derselben Zeitschrift ließ sich der flotte Wiener Kunstchroniquer L. Hevesi bei Gelegenheit einer Anzeige des Leischingschen Werkes dahin vernehmen, 1907, S. 43: »Durch F. Labans verdienstvolle Monographie und die Berliner Jahrhundertausstellung ist unserem Meister nun auch in Deutschland sein kunstgeschichtlicher Ehrenplatz gesichert.« Dieses »nun auch« ist in der Tat kostbar! Was die schreibenden Österreicher, Herrn Hevesi mit eingeschlossen — aber die trefflichen nichtschreibenden Sammler immer ausgenommen! —, vor mir an Beachtung und Bemühung für den Porträtminiaturisten Füger aufgewendet hatten, das hätte ihm ohne Zweifel auch »in Deutschland seinen kunstgeschichtlichen Ehrenplatz gesichert« — wenn es dazu eben ausgereicht haben würde! So aber reichte es zu solcherlei Zweck nicht einmal hin innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle.

7. Seite 120 sagt Leisching: »Auf alle hier nicht abgebildeten Porträtminiaturen, welche Laban teils in Übereinstimmung mit dem Kataloge der Wiener Miniaturenausstellung 1905, teils gegen ihn als Werke Fügers reklamiert, einzugehen, halte ich nicht für meine Aufgabe. Ich will nur noch hervorheben« . . . Und nun folgt eine Reihe von »Hervorhebungen«, die auf den nicht genauest orientierten Leser recht sehr wie Beanstandungen wirken müssen:

a) »Auch die Labanschen Nummern 6—11 vermag ich nicht anzuerkennen.« Es tut mir leid, daß Leisching nicht wenigstens andeutet, ich hätte in meinem Verzeichnis dasselbe gesagt.

b) »Laban Nr. 15 und 16 halte ich für von anderer Hand überarbeitete Fügersche Skizzen.« Hatte ich in meinem Verzeichnis ebenfalls gesagt.

c) »Das Bildnis Dalbergs, Laban Nr. 23, will mir nicht gefallen.« In meinem Verzeichnis bin ich vollständig bereit, es Füger abzusprechen.

d) »Zur Nr. 52 bei Laban (Gräfin Dietrichstein) ist auf Grund der von mir in Csákvár vorgenommenen Besichtigung anzumerken, daß diese Miniatur nicht, wie Laban angibt, signiert und datiert ist: Függer pinx. 1785, sondern rechts am Rande lediglich die Signatur: Füger, trägt. Der Künstler, dessen Name wohl in den Akademieakten öfters Függer geschrieben wurde, hat sich selbst nie so gezeichnet. Auch soll es in der Labanschen Beschreibung Krummau, nicht Grumma heißen.« Ich habe dieses Original, das nicht auf die Wiener Ausstellung gekommen war, als ich es bei Löwy in Wien reproduzieren ließ, gleichfalls in der Hand gehabt und danach die Notiz meines Verzeichnisses niedergeschrieben: »Gravierung auf der Rückseite des Medaillons: . . . Gräfin von Dietrichstein . . . Herzogin zu Grumma . . . Függer pinx. 1785.« Ich habe also nach Autopsie genau wiedergegeben, was und wie ich es gefunden. Die Signatur auf dem Bildchen selbst, die Leisching anführt, habe ich leider nicht bemerkt. Ist wirklich eine darauf? Eine schlechte, in Paris »aufgefrischte« Kopie dieses Bildchens, die Leisching unmittelbar nach dieser Auseinandersetzung anführt und die, nach seinem Bericht, im vorigen Sommer (1906), vom Wiener Kunsthandel kommend, in Berlin für eine hohe Summe verkauft worden sein soll, wurde mir in eben jenem Sommer in Gegenwart einiger Berliner Museumsbeamten von einem Händler zur Begutachtung vorgewiesen: ich erklärte sie — was ich hier anzuführen nicht für überflüssig erachte — sofort rundweg für einen unechten »Füger«.

e) »Restauriert ist auch das übrigens echte und in den alten Teilen außerordentlich feine Bildnis der Gräfin Clam (Laban 56)«. Hatte ich schon vermerkt.

f) »Nr. 88 bei Laban halte ich für das Porträt Friedrich Kinds von Daffinger.« Ich hatte gesagt: Über den Verbleib dieser mir nur aus der Beschreibung des Auktionskatalogs Klinkosch bekannten Miniatur konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Leisching erwähnt auf einer späteren Seite seines Werkes in einer Anmerkung, das Bildchen befinde sich jetzt bei Herrn Lieber. Es war nicht auf der Wiener Ausstellung. Ich kenne es auch heute noch nicht, auch keine Reproduktion. Ich möchte hier nur der fatalen Möglichkeit einen Riegel vorschieben, daß der ahnungslose Leser Leischings etwa in den Glauben verfalle, ich hätte einen Daffinger für einen Füger angesehen.

8. Seite 108: »Nicht bekannt waren Laban mehrere [Füger-Miniaturen] . . . aus dem Besitze . . . des Barons Nathaniel (Alfons) von Rothschild.« Leisching hätte sagen müssen: »nicht zugänglich«, denn in diesem Sinne (»waren mir bisher leider nicht zugänglich«) hingewiesen hatte ich auf diese Objekte bereits in meinem Jahrbuchaufsatz. Weshalb mir aber jegliche Auskunft über sie — zumal auch bei der Ausarbeitung meines Verzeichnisses und bis zum Erscheinen des hier besprochenen Werkes, das diese Auskunft bringt — versperrt geblieben, ist Herrn Regierungsrat Leisching am allerwenigsten unbekannt.

9. Seite 109: »Wir beginnen mit dem von mir . . . bei der Fürstin Wilhelmine Auersperg aufgefundenen Bildnisse des G. Melchior Rederer. Laban, der von diesem Bildchen als verschollen spricht [was es ja seit der Füger-Auktion 1879 in der Tat gewesen!!], nennt den Dargestellten irrtümlich G. Michael Rederer.« Was nicht da war, konnte ich natürlich nicht nachprüfen. Ich hielt mich an den auch von Leisching hochgelobten Füger-Biographen F. Raab, denjenigen, der einzig und allein diese früheste unter allen erhaltenen Füger-Miniaturen erwähnt, und schrieb gewissenhaft dessen »Michael« nach, wofür mich nun Leisching ohne weiteres zu Raabs Sündenbock macht. Des sonst gänzlich unbekannten Privatmännleins Rederer Name ist nur durch die Aufschrift dieser Miniatur auf uns gekommen, Raabs Angabe war demnach für mich absolut unkontrollierbar. — Das scheinen vielleicht Kleinigkeiten: aber sie summieren sich. (NB. Warum zitiert Leisching, der doch fast alle meine Literaturangaben und Zitate nachzitiert, von den drei wichtigen Raabschen Aufsätzen aus der Neuen Freien Presse bloß einen und gar nicht die etwas veränderte Wiederholung der beiden ersten in Kábdebos Österr. Kunstchronik, I, 8 — 10? Da Leisching »auf umfassendere biographische

Charakteristik Fügers nicht verzichten kann«, wie er S. 81 sagt, so mußte er doch die Hauptquelle richtig angeben.)

10. Auf Seite 108 des Leischingschen Werkes findet sich die deplacierte Redewendung: »Verschollene Werke . . ., die wir nicht kennen, in unseren Katalog nach Labans Vorgang aufzunehmen, scheint mir nicht am Platze zu sein.« Nun, ich habe die Freude erlebt, daß gerade infolge meines Buches und insbesondere auf Grund meines Verzeichnisses eine ganze Reihe von Originalbildchen, die ich aus älteren Quellen nachweisen konnte, aber vorläufig als »verschollen« buchen mußte, wiederum aufgetaucht ist, so meine Nummern 22a, 63a, 78, 87, 88. Noch nicht aufgefunden sind dagegen meine Nummern 17a, 20a, 36a, 39, 41a, 54, 55, 76, 79, 80. (Wußte Leisching zu dieser von mir zusammengetragenen Gruppe noch einige literarisch gut beglaubigte, aber bisher unauffindbare Stücke hinzuzufügen, so mußte er diese erwähnen; ich bezweifle jedoch, daß er derlei gewußt haben wird. Jedenfalls wäre ihre Mitteilung auch heute noch sehr am Platze.) Ganz kürzlich kam auch meine Nr. 75 (sowie ihr Pendant) zum Vorschein, das Bildnis Segners, das Füger zum ersten Male berühmt gemacht hat, und das von Segners Gattin. Vgl. Städt. Museum in Riga, Katalog der Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Gravüren des Malers und Kupferstechers K. C. A. Senff, 1907 (die Nrn. 104 und 105). Ich verdanke den Hinweis Herrn Direktor Dr. W. Neumann, der mir auch Photographien der beiden ausgezeichneten Bildchen verschafft hat. *Laban.*

Kunsthandwerk.

Albrecht Kurzwelly. Der Silberschatz der Halloren. Kritisches Verzeichnis. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Verlag der Kunstanstalt Gebr. Plettner in Halle a. S. (1905). 13 S. 4°.

In der Moritzkirche zu Halle a. S. wird ein ansehnlicher Schatz von Goldschmiedearbeiten aufbewahrt, die, ihrer Entstehung nach von dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit reichend, der alten Salzwirker-Genossenschaft der Halloren, der »Brüderschaft der Pfänner im Tale« oder der »wohllöblichen Pfännerschaft in Halle«, wie sie in den Widmungsinschriften wohl genannt wird, zu eigen gehören und dieser im Laufe der Jahrhunderte von Mitgliedern der Brüderschaft oder ihren Freunden etwa zum Dank für die von ihr geleistete Hülfe und Rettung in Feuersnöten, vor allem aber von den preußischen Königen zum Andenken an die noch heute beim Thronwechsel übliche besondere Huldigung durch die Halloren gestiftet worden

sind. Einer der Becher — es handelt sich durchweg um Trinkgefäße von verschiedener Form — nennt außerdem »Jerom Nabolion, König von Westphahlen« als den Geber, dem die Salzwirker-Brüderschaft am 25. Januar 1808 gehuldigt hatte.

Schon Rosenberg hatte in seinem Buch über »der Goldschmiede Merkzeichen« (1890; vgl. S. 177) auf eine Mitteilung Arthur Papsts hin des Hallorenschatzes kurz Erwähnung getan; allein eine ausführlichere Darlegung dessen, was jener Schatz in künstlerischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht bietet, war bisher nirgends erfolgt. Diese Lücke füllt das von Kurzwelly sorgfältig und übersichtlich angefertigte »kritische Verzeichnis«, das unter anderen alle vorkommenden Marken nach dem Vorgange Rosenbergs in doppelter Größe wiedergibt und durch vortreffliche Lichtdrucktafeln der um das Zustandekommen der Veröffentlichung besonders verdienten Plettnerschen Kunstanstalt wesentlich unterstützt wird, in dankenswerter Weise aus.

Wir ersehen aus Kurzwellys Arbeit, daß außer Hallenser Goldschmieden, die natürlich das Hauptkontingent stellen, zumal in der frühesten Epoche, dem ausgehenden 17. Jahrhundert, auch Leipziger, Berliner, Magdeburger, dazu wohl noch Dresdener und Lüneburger Meister an der Herstellung der im Hallorenschatze vereinigten Werke der Goldschmiede- oder richtiger der Silbertreibkunst beteiligt gewesen sind. Die meisten dieser Becher, Pokale und Kelche erheben sich zwar nicht über eine ziemlich rohe Handwerksmäßigkeit, mehreren indessen, namentlich unter den ältesten Arbeiten, wie dem von 1689 datierten, mit ornamentalen und figürlichen Gravierungen reich und geschmackvoll ausgestatteten Becher Nr. 5 (des Kurzwellyschen Verzeichnisses) vermutlich Magdeburger Herkunft, den mit trefflicher Treibarbeit versehenen und teilweise vergoldeten Bechern Nr. 7, 8 und 10 von 1697, 1698 und 1700, die nach ihrer Ähnlichkeit und der Marke auf Nr. 10 vielleicht alle drei als Dresdener Arbeiten anzusprechen sind, dem Pokal von 1728 mit den Relieffiguren Friedrich Wilhelms I. von Preußen und Augusts des Starken von Sachsen (Nr. 15) u. a. m., mangelt es nicht an künstlerischem Reiz. In solchen Fällen wäre eine ästhetische und historische Würdigung verbunden mit dem Versuch einer Feststellung der etwa benutzten Vorlagen — in der Ornamentik von Nr. 5 scheint beispielsweise noch Paul Flynt, in der Jagdszene Jobst Amman (vgl. Andresen Nr. 85 und 192) nachzuwirken und nur die biblischen Darstellungen der oberen Ovale auf zeitgenössische Kupferstiche zurückzugehen, doch läßt sich Bestimmteres nach den Abbildungen auf Tafel I nicht sagen — ohne Zweifel gar wohl am Platze gewesen. Da indessen der Verfasser seinen begleitenden Text lediglich als eine Art kurzen Katalog aufgefaßt

wissen will und dies schon im Titel des Werkchens kenntlich gemacht hat, so wollen wir mit ihm über den angedeuteten Mangel, wie über den Mangel jedes tieferen Eindringens in den Stoff namentlich auch in gewerbegeschichtlicher Hinsicht nicht weiter rechten. Ist doch die Forschung gerade auf diesem Gebiete, so sehr sie den Untergrund für eine richtige Erkenntnis der Entwicklung des Kunstgewerbes, wie auch der älteren Kunst, bildet, bei den beträchtlichen Schwierigkeiten, die sich ihr hier in den Weg stellen, noch keineswegs in besonderem Flor. Schon die mancherlei Unsicherheiten und vielen Fragezeichen in der vorliegenden Schrift tun dies zur Genüge dar. Eben hier böte sich der Lokalforschung ein besonders dankbares Feld, dessen Erträgnisse freilich nicht so sehr kunstgeschichtlicher als vielmehr kulturgeschichtlicher Art sein würden. Aber ist nicht auch die Kunsthistorie, sobald sie die geschichtliche Entwicklung vor allem betont, in erster Linie ein Stück Kulturgeschichte?

Theodor Hampe

Mitteilungen.

Die Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Über dieses in jüngster Zeit betreffs seines Schöpfers vielumstrittene Kunstwerk gibt eine Schrift des bekannten Pistojeser Forschers Dr. Peleo Bacci (Il gruppo pistojese della Visitazione attribuito a Luca della Robbia. Firenze 1906 in 8° di pag). 20 folgende archivalische Nachrichten. Seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestand in S. Giovanni fuorcivitas eine Brüderschaft, die »Compagnia della Visitazione della Verginea s. Elisabetta«, die ihre Gründung Lorenzo del Marruccia, dem Prior der Kirche, verdankte. Sie feierte das Heimsuchungsfest am 2. Juli an ihrem Altar in der Kirche und außerhalb derselben mit Umzügen, Musik und Wettläufen. Das künstlerisch bedeutendste Zeugnis ihrer Existenz ist die in Rede stehende Gruppe. Sie kann nicht identisch sein mit einer solchen, die schon im Jahre 1445 als am Altar der Genossenschaft stehend bezeugt wird (in perpetuum die noctuque ardere debeat unam lampadam ad onorem Dei et Virginis Marie coram figuras Virginis Marie sancte Elisabet visitationis earum in ecclesia sancti Joh. forcivit.), da die gegenwärtige Gruppe sowohl von den um jene Zeit entstandenen Frühwerken Lucas della Robbia (Auferstehung von 1443, Himmelfahrt von 1446—1450 über den Sakristeitüren im Dom zu Florenz, Relief über der Tür von S. Domenico zu Urbino von 1449) abweicht, als überhaupt einer stilistisch fortgeschritteneren Epoche der Florentiner Bildnerei angehört, als derjenigen um die Mitte des Quattrocento. Zwei Einträge vom 22. September 1507 und 22. Juli 1512 in den Rechnungsbüchern der Genossenschaft (die leider erst von 1503 an sich erhalten haben, während ihre »Akten« gar erst von 1511 an vorhanden sind) sprechen von der Anschaffung eines Schleiers (braccia sei di velo per mettere alla figura di santa Lissabeta) und eines Vorhanges (braccia XIj di tela cilestra per fare una tenda a santa Elisabetta) — drei weitere Einträge vom 9. Mai 1513, 24. April und 1. Oktober 1514 berichten von der Herstellung und Ausmalung eines Tabernakels für die Heimsuchungsgruppe (uno tabernaculo et ornamento alla nostra santa Helisabetta) und endlich eine Urkunde vom 5. Februar 1525 von einem Vermächtnis von 50 Lire zu gleichem Zwecke (in ornamento della cappella

overo tabernaculo di sancta Lisabetta perdetta e in detta Compagnia). Infolgedessen wird dann auch schon am 14. Mai 1525 »Giuliano di m°. Bartolomeo scarpellino da Firenze« (es ist dies einer der Söhne Baccios d'Agnolo Baglioni) mit der Ausführung des in Rede stehenden Tabernakels beauftragt (dasselbe fiel der für die Kunstschätze Pistojas verhängnisvollen »Riforma« des Bischofs Scipione de' Ricci zum Opfer; die gegenwärtige Nischenumrahmung stammt von 1790). Offenbar bezogen sich alle diese Anordnungen schon auf die neue Gruppe; daß diese aber 1513 vorhanden war, wird durch das, wenn auch nur ganz rohe Abbild derselben bezeugt, das die ungeübte Hand des Notars der Genossenschaft auf den Einbanddeckel des Aktenbuches hinskizzierte, indem er darunter das Datum 1513 setzte (das Buch enthält übrigens auch schon Beschlüsse aus den beiden vorangehenden Jahren). Höchst wahrscheinlich war die Gruppe schon in den Jahren 1507—1513 vorhanden, als die ersten Schritte zur Ausschmückung ihres Altars geschahen, und zwar war sie nach Dr. Baccis Meinung kaum viel früher entstanden, denn es ist anzunehmen, daß die in ihren Mitteln nicht beschränkte Genossenschaft bald für ihre würdige Aufstellung Sorge getragen habe. Hiernach wäre somit die Autorschaft Lucas della Robbia ausgeschlossen, da sein Tod um 25 Jahre hinter der für die Gruppe in Betracht kommenden Zeit zurückliegt. Dagegen macht Bacci darauf aufmerksam, daß das für S. Maria Maddalena in Florenz 1491 gemalte Heimsuchungsbild Ghirlandajos (jetzt im Louvre) das früheste, worin die hl. Elisabeth kniend dargestellt ist, der Pistojeser Gruppe als Vorbild gedient haben müsse, so genau schließe diese sich in Konzeption und Motiven jenem an. Er schließt mit dem Hinweis darauf, wie die Qualität der Glasur, die statt leuchtend und glatt, wie bei den guten Robbiaarbeiten, hier trüb und rauh ist, wie ferner die stellenweise grobe Modellierung (wie am linken Ärmel der h. Elisabeth) darauf hinweisen, daß wir uns gegenüber einer Arbeit aus dem Niedergang der Robbiaschule befinden, »die unter ihre tüchtigsten Nachfolger Benedetto Buglioni zählte«. Hiernach scheint der Verfasser unserer Ansicht wenigstens zuzuneigen, die wir im Repertorium XXIX, 47 ausgesprochen haben, wonach wir in Buglioni den Schöpfer unserer Gruppe erkennen. *C. v. Fabriczy.*

Andrea Bregno und Caradosso in Diensten Vannozzas. Interessante, auf jüngst im römischen Staatsarchiv gefundenen Urkunden beruhende Mitteilungen über einige Aufträge, mit denen die berüchtigte Konkubine Alexanders VI. und Mutter Cesare und Lucrezia Borgias die genannten Künstler beteiligte, gibt P. Fedele in einem Artikel des Archivio della

società romana di storia patria (Jahrg. 1905, S. 451ff.: I gioielli di Vanozza ed un' opera del Caradosso). Am 4. Oktober 1500 schließt Vanozza mit den Meistern Andrea di Monte Cavallo und Giovanni da Larigo einen Vertrag betreffs Ausführung eines Sakramentstabernakels für ihre Kapelle in S. Maria del popolo (es war die links an den Chor schließende, worin ihr zweiter Gemahl Giorgio della Croce begraben lag und deren Patronat ihr unterm 25. Februar 1500 von dem Generalvikar der Augustinereremiten neuerdings bestätigt worden war, unter der Bedingung, daß sie dafür eine entsprechende Stiftung mache und sie künstlerisch ausschmücken lasse). Was die Persönlichkeit der beiden Künstler betrifft, die P. Fedele im Unbestimmten läßt, so können wir diejenige Andreas mit Andrea Bregno identifizieren, denn er wohnte im Rione di Trevi (Bertolotti, Artisti lombardi a Roma II, 299), zu welcher Region auch der quirinalische Hügel gehörte. Überdies ist es mehr als wahrscheinlich, daß Vanozza sich an ihn, als einen der angesehensten Bildhauer, gewendet haben wird, um so mehr, da er (1473) auch für Alexander das Marmortabernakel gearbeitet hatte, das dazumal noch den Hochaltar von S. Maria del popolo in nächster Nähe der Kapelle Vannozzas schmückte. Über die Person des Genossen Andreas vermögen wir keine Auskunft zu geben. Am 4. März 1501 war die Arbeit fertiggestellt, wie die damals durch Andrea auf den ausbedungenen Preis von 43 Dukaten erhobene Restzahlung von 7 Dukaten beweist. Es drängt sich die Vermutung auf, daß wir in einem der beiden heute in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs befindlichen Tabernakel (deren jetziger Aufbau von Alessandro Chigi herrührt, wie sein Wappen daran beweist) die für Vanozza ausgeführte Arbeit Andreas besitzen (ihre Kapelle ist seit dem 17. Jahrhundert barockisiert und hat bei dieser Gelegenheit ihren ursprünglichen Schmuck eingebüßt). Allein die Vorschriften, die der Vertrag für die Form des Tabernakels feststellt, entsprechen nicht der Gestalt des in Rede stehenden Werkes, es müßte denn dieses bei seiner jetzigen Aufstellung seinen ursprünglichen Aufbau gänzlich eingebüßt haben. Im Vertrag heißt es nämlich: uno tabernaculo nel modo et forma che ne sta uno simile nela giesia de sancto Jacobo di Spagnoli (auch dieses ist verloren gegangen) per contener el sacrato corpo di Christo Jesu. Et de questo tabernaculo . . . àno promesso di farlo simile al supradecto, excepto che dove sta una figura di Christo supra la cupula, vi serà per finimento una croce di marmo, et dove sono due figure di apostoli a lato dela cupola, vi farano doy toreti overo candeleri . . . . . cum due porticelle ne le quale serà nela più alta sculpito uno calice, et la bassa sarà per riponere el sacramento.

Ein noch bedeutenderer Auftrag erging erst nach Vanozzas Tode (1518) an Caradosso seitens der Verwalter des Lateranhospitals, dem die-

selbe bedeutende Liegenschaften vermacht hatte mit dem Wunsche, es möge aus ihrem Erträgnis für das alte, auf Zedernholz gemalte Bildnis des Heilands in der Cappella Sancta Sanctorum ein neues Silbertabernakel angefertigt werden. Am 10. Dezember 1524 wird der betreffende Vertrag mit Caradosso, dem »excellente et celebre argentiero« abgeschlossen. Er verpflichtet sich, binnen zwei Monaten eine Zeichnung, und nach deren Genehmigung ein Holzmodell zu liefern, das mit silbernen Platten überkleidet werden soll. Die Arbeit soll innerhalb drei Jahren fertiggestellt werden. Dem Künstler werden dazu 1120 Dukaten zur Verfügung gestellt. Der Preis soll nach Vollendung des Werkes auf Grund der Schätzung von gemeinsam gewählten Schiedsrichtern bestimmt werden. Vanozza hatte bestimmt, daß mehrere ihrer Kleinodien zum Schmuck des Tabernakels verwendet werden sollten, das ein Wappen und eine Schenkungsinschrift der Stifterin enthalten sollte. Sie blieben nach ihrem Tode in der Verwahrung des Testamentsvollstreckers Girolamo Pichi und wurden am 10. Juni 1525 von dessen Enkel Paolo den Hospitalverwaltern übergeben, vielleicht weil Caradosso mit seiner Arbeit so weit war, daß er ihrer bedurfte. Indes war es ihm nicht vergönnt, sie zu Ende zu führen, da ihn 1527 der Tod abberief. Bald darauf erfolgte der Sacco di Roma, und das Werk fiel der plündernden Soldateska Karls V. zum Opfer. So läßt sich zum mindesten daraus schließen, weil der Erbe und Neffe Caradossos sich 1532 den Hospitalverwaltern gegenüber verpflichtete, die Hälfte der von seinem Oheim erhobenen 400 Dukaten zurückzuzahlen und, falls es ihm gelänge, wieder in den Besitz des zur Hälfte fertigen Werkes zu gelangen, es ihnen einzuhändigen. — Nebenbei erfahren wir durch Fedeles Forschungen, daß der Neffe Luzio 1534 die Fassade des in seinen Besitz übergegangenen Wohnhauses Caradossos in der Nähe von S. Biagio della Pagnotta durch einen Meister Giovan Pietro ausschmücken ließ. (»A m. Gio. Piettro pictor per depinger la facciata com l'arma de la Santità de papa Paulo tercio e del illustrissimo signor duca di Milano ducati 8.«) Wahrscheinlich haben wir es hier mit Gianpietro Crivelli zu tun, der das Haus Caradossos in ähnlicher Weise mit Stuccoornamenten verziert haben wird, wie er fünf Jahre später sein eigenes schmückte (s. Archivio storico dell'arte IV, 236ff.). Das »pictor« ist wohl ein Lapsus calami.

C. v. F.

VERLAG VON GEORG REIMER BERLIN W. 35.

MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK
ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. KARL KOETSCHAU
MUSEUMSDIREKTOR ZU WEIMAR.

JÄHRLICH EIN BAND VON 4 HEFTEN. PREIS PRO BAND M. 20.—.

Verlag von FERDINAND ENKE in STUTTGART.

Soeben erschienen:

Greff, Prof. Dr. R., Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Mit 14 Tafeln und 9 Textabbildungen. Lex.-Okt. 1907. geh. M. 6.—.

Original-Diapositive
nach den Werken
alter und moderner Meister

Ed. Liesegang, Düsseldorf

Gegründet 1854.

Projektions-Apparate
und Einrichtungen für akademische Hörsäle.

INHALT.

Seite

Zu Dürers Aufenthalt in Basel. Von *Hans Koegler*. (Mit 4 Textabbildungen) . 195

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung. (Schluß.) Von *Dr. Curt Sachs* 204

Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei. (Fortsetzung.) Von *Berthold Haendcke* 213

Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen. Von *W. v. Seidlitz* 231

Ambrogio di Antonio da Milano. Von *C. v. Fabriczy* 251

Literaturbericht.

Felix Mader. Loy Hering. *Theodor Hampe* 255

Franz Bock. Die Werke des Matthias Grünewald. *H. A. Schmid* 262

Eduard Leisching. Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850. *F. Laban* 274

Albrecht Kurzwelly. Der Silberschatz der Halloren. *Theodor Hampe* . . 282

Mitteilungen.

Die Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. *C. v. F.* 285

Andrea Bregno und Caradosso in Diensten Vannozzas. *C. v. F.* 286

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.